المسرح والقضايا المعاصرة

تأليف

الدكتور يحيى البشتاوي







طبع بدعم من وزارة الثقافة

2011



المسرح والقضايا المعاصرة

الطبعةالأولى

1432هـ - 2011 م



الأكاديميون للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية

عمان – مقابل البوابة الرئيسية للجامعة الأردنية

تلفاكس : 0096265330508

جــوال : 00962795699711

E-mail: academpub@yahoo.com

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

2011/6/2333

رقم التصنيف: **792.013**

المؤلف ومن في حكمه:

يحيى سليم البشتاوي

الناشر

الأكاديميون للنشر والتوزيع

عمان – الأردن

عنوان الكتاب:

المسرح والقضايا المعاصرة

الواصفات:/**المسرح** //

ISBN :978-9957-449-02-5

المسرح والقضـايا المعاصرة

تأليــف

الدكتــور يحيى البشتاوي





طبع بدعم وزارة الثقافة

2011

الإهداء

إلى الأردن الغالي..

دمت لنا رحما وملاذا آمنا..

المؤلف


الذخيرة العربية

مُقَدِّمَة

تصدت الفلسفة والفنون عبر حركة التاريخ للإشكاليات والقضايا المعاصرة، وللتحولات الجوهرية في واقع الإنسان على صعيد الطراز الحياتي بجوانبه المتعددة، وتأثيره على آليات التفكير عند الجيل الجديد الذي يريد أن يفرض قيما تتلاءم وعصره في ضوء الصراع الأيديولوجي والعقائدي والحضاري وما خلفته الحروب والكوارث الطبيعية من آلام أدت إلى عزلة واغتراب الإنسان وشعوره باللا جدوى.

ويأتي هذا الكتاب للوقوف على أكبر قدر ممكن من القضايا الإنسانية ومحاولة دراستها دراسة عميقة ضمن معطيات الفلسفة والفن المسرحي، بوصفها قد ارتبطت بالواقع الإنساني ارتباطاً وثيقاً، ولامست دواخل أبناء الجنس البشري على إختلاف فئاتهم، وهو يهدف إلى رصد إنعكاساتها في المنتج الفني والإبداعي الإنساني بوصفه الشاهد المحسوس على ما في الزمن من تحولات وارهاصات صادمة.

ويسلط الدكتور يحيى البشتاوي الضوء في هذا الكتاب على قراءات الفلسفة والمسرح للإنسان وللقضايا المعاصرة التي شغلت اهتمام المفكرين على مر العصور ، فمنذ بدء الخليقة كان الإنسان عرضة لأزمات متلاحقة تدخلت في رسم حركة الوجود الإنساني ، حيث كان لها تداعياتها السلبية والإيجابية على الواقع ، وإذا كانت الدراسات التي عنيت بمشكلات الإنسان قد اتجهت في البداية إلى دراسة الخارج ، أي نحو العالم المادي ، فإن التركيز في الأزمنة الحديثة قد تحول من الطبيعة إلى الإنسان نفسه الذي أصبح محوراً للبحث الفلسفي .

وإذا كان المؤلف بداية قد تناول عددا من القضايا ضمن معطيات المذاهب المسرحية وضمن نتاجات عدد من المسرحيين من رمزيين وتعبيريين ووجوديين... فإنه قد اتجه فيما

بعد إلى تناول عدد من القضايا بحسب موضوعاتها وذلك من أجل التخصيص هنا لا التعميم حول تلك القضية، فتناول مثلا قضية الاغتراب في المجتمع الآلي ضمن سياقاتها الفلسفية والمسرحية، لأن الآلة لم تكن بمعزل عن ترسيخ أزمة الإنسان، إذ اشتد تأثيرها بعد الثورة الصناعية، حيث تعرض المؤلف لذلك من خلال رصده لآراء أكبر عدد ممكن من الفلاسفة حول هذا الموضوع ، وقد أكد أن حالة التقدم التكنولوجي قد فرضت على الإنسان المعاصر مصاعب كثيرة، جعلته يعيش ضمن جدلية فلسفية حقيقية أفقدته الثقة بنفسه وبمعقولية وجوده، لاسيما في ظل حالات القلق والاضطراب من الاستخدام اللا إنساني لمنجزات التكنولوجيا، وسطوتها على الإنسان وتحويله إلى آلة بلا مشاعر وأحاسيس، وفصله عن عالمه الروحي مما أدى إلى خلخلة التوازن بين الواقع والفردوس الغائب.

وبما أن اغتراب الإنسان عن الطبيعة والمجتمع وعن نشاطه الخاص وعن نفسه قد شكل مثاراً للجدل، فقد اهتم المؤلف بدراسة موضوع الإنسان ومشكلة الاغتراب في الفكر الفلسفي، محاولاً رصد وجهات النظر الفلسفية حول الاغتراب الذي ألقى بظلاله على الإنسان ، وساهم في تقديم تساؤلات هامة عن مصيره ومستقبله، كذلك فقد تناول المؤلف قضايا الموت والقهر الإجتماعي والحرب إضافة إلى قضية فلسطين بوصفها قضية عربية مركزية.

إن ما يحسب للمؤلف هو نشاطه الدائم بالبحث في العلوم المسرحية، وانعكاس الفلسفات والحركات السياسية والاجتماعية عليها. ودور المسرح التنويري والطليعي في قيادة المجتمعات نحو الارتقاء بالقيم وصولا إلى المجتمع الحضاري، فهو يسلط الضوء على قضايا تهم الفنان المسرحي والمثقف العربي لم تبحث بهذا التوسع ولا بهذا الربط بين العديد من القضايا المعاصرة وعلاقتها بالمسرح.

د.فراس الريموني

الفَصْلُ الأَوَّلُ

الأدب المسرحي الرمزي والقضايا المعاصرة





الذخيرة العربية

الفصل الأول

الأدب المسرحي الرمزي والقضايا المعاصرة

مع بداية العقد السابع من القرن التاسع عشر بدأت فرنسا بالتعرف على نزعة أدبية جديدة ثم فرضت نفسها كتيار فني متكامل عرف بالمذهب الرمزي حيث اخذ بالانتشار في أوربا مع أواخر القرن التاسع عشر.

والرمزية هي: (حركة أدبية ظهرت(...) كرد فعل ضد البرناسية التي كانت عبارة عن فن تصويري يرتبط بالواقع ارتباطاً وثيقاً ويقوم بعرضه عرضاً مباشراً في أشكال تجسيمية وذلك بهدف الربط بين الشعر والنحت، وبهدف الابتعاد عن العنصر الذاتي لدى الشاعر. أما الرمزيون فقد رفضوا مثل هذا النوع من الفن، ورأوا أن الشعر ينبغي أن يعبر عن الاختلاجات النفسية الدقيقة، وعن الانفعالات اللاشعورية العميقة التي هي اقرب إلى الدلالات اللغوية والنفسية، وأقوى وسائل الإيحاء)[1].

وانطلاقا من مثالية (أفلاطون)، فقد أسهمت الفلسفات الحديثة المتعاقبة في ظهور الرمزية، وذلك من خلال تأكيدها البحث عن جوهر الحقيقة، فجاءت نظرية عما نويل كانت (1724-1804م) المتعلقة بعالم المظاهر وعالم الماهيات الخفية، ونظرات (شوبنهاور) و (نيتشه) الغيبية، وإذا كان (كانت) قد رفض الوجود الموضوعي الكامل للعالم الخارجي في حد ذاته، وتفسيره للظواهر الخارجية بوصف العالم الخارجي المحسوس لا وجود له منفصلا عن النفس البشرية، فإن محاولة هيجل (1770م-1831م) قد جاءت لتثبيت أسس فلسفيه اكثر منطقية وموضوعية، حيث أكد أن فهم العالم المادي لا

يمكن تحقيقه إلا عن طريق فهم الذات، (وكانت هذه النظرات تشير بمجموعها إلى أن عالمنا الواقعي ما هو إلا انعكاس للعالم الغيبي الخفي الذي لا يمكن بلوغه عن طريق العقل بل بصورة تقريبية عن طريق الرمز الذي يصوغه حدس الفنان. ولهذا وقف الرمزيون ضد تصوير الطبيعيين للعالم من جهة وضد تصوير البرناسيين من جهة أخرى. وقالوا أن الفن لا يجب أن يلتفت إلى تصوير عالمنا المحسوس الذي نظروا إليه باستهانة واستخفاف على أنه عالم المظاهر، بل أنه يتجه إلى العالم العلوي المنبسط خارج حدود إمكانات وعينا الأرضي، عالم ما فوق الطبيعة)[2]، وبذلك فإن النظرة المثالية للرمزية تنطلق من إنكار حقائق الأشياء المحسوسة، والتي لا ترى فيها غير صور ترمز لتلك الحقائق المثالية البعيدة عن العالم الواقعي، وفي ضوء محدودية العقل الإنساني الواعي، يبرز دور اللاشعور في عملية إدراك تلك الحقائق المثالية، فاللاشعور قد يحدد سلوكنا وتصرفاتنا واليه يرجع الفضل في عمليتي الخلق والإبداع الفني.

ويؤكد المختصون أن أسس النزعة الرمزية قد تبلورت في الأعمال الشعرية الإبداعية لكل من (رامبو وفيرلين ومالارميه) خلال المدة الممتدة بين عامي (1871م-1873م)، وقد أكد (جان مورياس) ذلك حينما نشر رسالة في ملحق الفيغارو الأدبي عام 1886م، حيث عدت هذه الرسالة أول إعلان عن الرمزية، وقد جاءت رداً على مقالة (الشعراء المنحلون) النقدية التي كتبها (بول بورد) ليقدم بذلك صياغة للمنهجين الجمالي والفكري للمذهب الرمزي.

لقد أهمل (مورياس) في رسالته المحاولات الشعرية المتعددة التي كانت مزدهرة منذ بضع سنوات، واقترح مفهوماً شعرياً يحل محل البرناسية، كما حلت هذه محل الرومانسية، وقد عد (بودلير) الرائد الحقيقي للمذهب، ووصف (مالارميه) بأنه من وهب الشعر معنى السر وما يفوق الوصف، بينما قام (فيرلين) بتحطيم قيود الشعر القاسية، ثم وازن (مورياس) بين الشعر الجديد، وبين طرق الشعر الداخلية، وأظهره عدواً للتعليم وللإلقاء وللحساسية الخاطئة وللوصف الموضوعي، فالشعر هو في خدمة الفكرة لا في خدمة الفكر، وهذه الفكرة ينبغي التعبير عنها بمشابهات خارجية فقط [3].

لقد جاءت نظرة الرمزيين السلبية للطبيعية والواقعية نابعة من إيمان أتباعها بأنهما تجعلان العقل الإنساني يصاب بالبلادة وذلك نتيجة لسهولة فهمها،

والرمزيون يؤكدون دوما (بأن المؤلف الفني الحق يجب أن يخفي وراء مضمونه المحدد شيئا أعمق بكثير، وهكذا أبدلوا الشخصية التي تعبر عن مظهر محدد واحد بالرمز الفني المشتمل على عدد من المعاني)[4] وذلك في محاولة للتعبير عن عالم مثالي يؤكد الحقيقة الجوهرية التي تختفي وراء العوارض المحسوسة متخذين من الإيحاء والتلميح لا من التقرير والتصريح لغة فنية للتعبير.

إن الرمزية في نظرتها للعالم المادي الذي نعيش فيه تنطلق من أنه صورة لعالم آخر يتمتع بقيم فضلى من الجمال والكمال، وخلف كل ما هو ظاهري شيء آخر مستتر، أما الأشكال التي نراها ونحسها فما هي إلا صفات خارجية للأفكار، وهذه الأفكار الجوهرية تمثل بالنسبة للرمزين روح الكون أو حقيقة العالم.

وقد أكد (فيرلين) أن الشعراء اتجهوا للرمزية نتيجة لضيقهم برتابة ما يسمى باللوحات (النتورالية) المشوهة، والكئيبة، وبرصانة البرناسيين وبرزانة (ليكونت دي ليل) المتشائمة، أما (اندرية بونيه) فيرى أن ظهور الرمزية في الأدب كان نتيجة للاعتراضات على الطبيعة الاستبدادية للمذهب الوضعي الذي يهتم بالظواهر والوقائع اليقينية ويهمل كل تفكير تجريدي في الأسباب المطلقة، أما الشاعر الروسي (بريوسوف) فأوضح أن الرمزيين رفضوا المنهج الإبداعي الخاص بالنزعة الطبيعية الذي حول الفن إلى انعكاس سطحي للحياة، وأكدوا أن العمل الفني يخفي وراء المضمون الظاهر مضمونا آخر أكثر عمقاً[5].

وفي ضوء اهتمام الرمزيين بكل ما هو ذاتي وباطني وابتعادهم عن تصوير الواقع، لعبت الرمزية دورا رجعيا كان له أثره على إبداعات الشعراء، (إن الطبيعة الرجعية للنظرية الرمزية التي صاغها رواد الرمزية لم تكن مفهومه لا من جانب رامبو الذي ظن أن الشاعر الرمزي هو وحده الذي سيكون ذلك المكافح الذي تعقد عليه الآمال من أجل مستقبل تسوده النزعة المادية، والعملاق الجبار الذي سيأخذ على عاتقه المسؤولية نيابة عن الإنسانية، ولا من جانب فيرلين الذي نظم إشعارا ثورية وحافظ على علاقات صداقة مع قادة الكومونة في المنفى)[6]. فقد انتقل (رامبو) إلى باريس للاشتراك في الثورة التي قامت بها الكومونة، حيث نظم فيها أفضل أشعاره وتغنى بأمجادها، كما تعرض (فيرلين) بسبب إيمانه بمبادئها إلى السجن والتشرد، وحينما فشلت تجربة كومونة باريس تعرضا إلى أزمة فكرية خانقة كان من نتائجها هو التوجه نحو النزعة الرمزية وذلك للتعبير عن خيبة أملهما وإحساسهما بتراجع وانهيار مقومات الكفاح الاجتماعي.

لقد تغلغلت الرمزية في أعماق الشعراء والكتاب نتيجة لاحتوائها على أهم عناصر الفن الأساسية، حيث جعلت من الفن إبداعاً خيالياً ونشاطاً خلاقاً منفصلاً عن الحياة الواقعية ويخضع لحدس مبدعه، ولم تهمل الرمزية كلا من الجانب الانفعالي وجانب الصنعة الفنية بل دعت إلى التكامل فيما بينهما، مع ضرورة التعبير عنهما بواسطة اللغة الشعرية التلميحية، وإلى جانب ذاك طالب الرمزيون بإدخال الموسيقى في الشعر، إذ (أن موسيقية القصيدة بالإضافة إلى انعدام الدقة والوضوح في معاني الكلمات ومراميها يجب أن تؤدي إلى تصورات غير محددة. وزاد في اتجاه الرمزيين إلى موسيقية الشعر تعرفهم على فلسفة شوبنهاور ونظرته إلى الموسيقى، وحاولوا الوصول إلى عالم الخوارق عن طريق تحويل الشاعر إلى أداة تعزف عليها القوى المجهولة الساكنة في عالم الغيب)[7].

لقد رفض الرمزيون مبدأ محاكاة الطبيعة في أدبهم، ورفضوا الإيمان بأن ملكة الخيال هي الملكة الوحيدة التي تمكن الإنسان من إدراك الحقيقة، لاسيما وأن النظرة الرمزية قد ارتبطت في حقيقتها بعالم الماهيات الخفية، والمظاهر التي كانت تشير إلى أن عالمنا الواقعي ما هو إلا انعكاس للعالم الغيبي الخفي، ويؤكد نزوع الرمزيين نحو الغيبيات والمجهول والوصف الحلمي الأسطوري حالة اهتمامهم بالحقيقة العميقة الشاملة التي تنقلهم نحو الحقيقة الأسمى متجاوزين بذلك الحقيقة الفردية الذاتية.

ويرى (اندريه جيد): (أن الحقائق مختبئة وراء الأشكال الرمزية، وكل موجود هو رمز للحقيقة، وكل ما يقع تحت الحس ويظهر إنما هو رمز) فالعالم إذن مادة وجوهر، والأشياء تختلف بحسب مظاهرها المادية، أما في الجوهر فإنها تتقارب وتتشابه، والأفكار الجوهرية لا تظهر أبدا في ذاتها منفردة، ولكنها تبدو لنا في الخيوط الدقيقة الخفية التي تربطها وتجمعها في انسجام رائع لتكتسب بذلك معنى بالنسبة للإنسان الذي يستطيع تجاوز مظاهر العالم المتناثرة ولا يعدها سوى رموز لها مغزى عميق، وهذا الإنسان كما يرى (شارل موريس) هو الشاعر الذي (يتأمل الحياة ويفسر مغزاها بالجمال، وبمعانيها الرفيعة السامية وليس بظواهرها المباشرة)، فالجمال والمعنى عند الرمزيين ما هو إلا الانسجام الخفي والنظام الدقيق الذي يحكم روح العالم، فإذا توصل الشاعر إلى إدراك هذه الحقيقة عرف المكان الحقيقي للإنسان في الكون فهو (المركز) ولا حقيقة لهذا الكون إلا في ذات الإنسان، ولا وجود إلا بقدر ما تلتقي فيه ذاته بالجوهر[8].

لقد نادى الرمزيون بتحرير العالم الداخلي للإنسان الذي خنقته الحضارة المادية مدة طويلة وتحرير النفس بكل ما تزخر به من أحاسيس وانفعالات، واعتمدوا فلسفة الأحلام المرتبطة أساسا بفكرة جهل حقيقة العالم الذي يعد مجموعة حوادث دائمة الحركة والتطور ويكتنفها حالة اللاثبات، (لذلك يعتقدون أن أصح تعبير عن الحقيقة المتحركة المبهمة هو التعبير عنها بصورة متحركة تجمع بين الوضوح والخبرة، وتحوم حول الفكرة بشيء من الغموض، وقد يتخذ الأديب الرمزي رمزا واحدا لعدة أفكار، أو يتتبع نفس المعنى من خلال عدة رموز متشابكة، وفي تلك الرموز يخفي المفتاح ولا يقدم للقارئ سوى عبارات من تشابهية المختلفة ويترك بعد ذلك المجال لذهنه كي يستنبط المغزى بنفسه)[9].

وانطلاقا من إيمان الرمزيين بأن الحقيقة الأبدية تكمن في دواتهم، فقد أكدوا أهمية الخيال في اقتناص الصور الرمزية وذلك للإيحاء بالحالة النفسية وبحقيقة الواقع فيما بينها وبين الطبيعة الخارجية من انسجام أو تنافر ، لذلك فقد استخدموا لغة تعتمد المفارقة والتقابل والتضاد والصور والاستعارات الغريبة وتداعي الأصوات والمعاني مع جنوحهم نحو توظيف الأساطير القديمة وذلك لمعالجة بعض المشاكل الفلسفية.

وكان للرمزية تأثيرها على كثير من المذاهب والتيارات الأدبية والفنية ، إذ شكلت معظم التيارات التي ظهرت في فرنسا وخارجها تفرعات جديدة عن الرمزية، وتنمية لبعض مبادئها وتعميقا لخصائصها وخاصة فيما يتعلق بالعلاقة بين الفنان والواقع أو بين الذات والموضوع. وإذا كانت كل من الدادائية والتكعيبية مثلا قد أكدتا على استقلال الشاعر وحقه في التعبير عن الانطباعات بصفتها الحية، وعلى الإغراق في الذاتية وعدم الاهتمام بالمظاهر الخارجية للواقع ، فان التعبيرية هي الأخرى قد التقت مع الرمزية في رفضها للمظاهر الخارجية بوصفها لا تمثل الحقيقة، وإنما تسعى إلى التعبير عن الحقيقة الكامنة داخل النفس البشرية[10].

وقد تأثرت السريالية هي الأخرى بالمذهب الرمزي إذ سعت إلى التحلل من واقع الحياة الواعية واتجهت إلى تغليب واقع اللاوعي وذلك لأن ما فوق الواقع يعد في حقيقته واقعا آخر أقوى فاعلية وأعظم اتساعا، انه أقرب ما يكون إلى الأشكال الحلمية والفنتازية التي يكون مصدرها العقل الباطن.

والخاصية الأساسية المشتركة بين السريالية والرمزية هي العودة إلى النفس الإنسانية واللاوعي ولكن السريالية تؤمن بأن الفن ينبع من الفوضى، من اللامعقول ومن الأحلام،

من المناطق البعيدة التي لا سيطرة للعقل عليها، لذلك هي تسير على طريق التحليل النفسي، وتداعي المعاني تداعيا حرا، ثم تسجيلها في الفن دون رقيب عقلي أو خلقي، ودون أصول أو قواعد، ومن ثم لم تهتم بخلق أسلوب خاص تتميز به، بينما الرمزية لا تستند في مفهومها إلى واقع نفسي فحسب، وإنما تستند إلى أسلوب متميز كوسيلة من وسائل التعبير، وذلك في مجال الخلق الأدبي والتعبير اللغوي على السواء، وكانت الرمزية تبحث دائما عن الحقيقي والدائم والجوهري سواء في تعبيرها عن الذات أو الكون والحياة، وهي تهفو دائما إلى ما هو اعم واشمل، وتنطلق من الذات لكن هدفها المطلق[11]، لتحلق بنا وراء الحدود المألوفة وذلك من خلال حالة المزج بين تجارب العقل الواعي وتجارب العقل الباطن، مما يؤدي إلى إسقاط القيم الجمالية والأخلاقية وذلك بالانتقال بالعمل الفني من المعلوم الواضح إلى الغامض المشوش، من خلال إتباع الأساليب الرمزية اللاشعورية في عملية رسم الأشياء كما تشاهد في عالم الرؤى والأحلام.

ونجد أثر الرمزية أشد ما يكون وضوحا في مذهب اللامعقول ، حيث يلتقي معها في كثير من الخصائص أهمها : أن هذا الاتجاه جزء من الصراع المتصل بين الذاتية والموضوعية ، والمعروف أن لا معقولية مسرح العبث كما تتجلى في مسرحيات (يوجين يونسكو) وغيره من أعلام المسرح الطليعي المعاصر تقوم أساسا على حقيقة أنها تعبر عن رؤى شخصية ذاتية مصدرها اللاوعي في أغلب الأحوال[12]، وبذلك فالرمزية تأثرت بتعاليم (فرويد) وظهر جليا التقاء اتجاه اللامعقول مع الرمزية في العكوف على الذات واستبطان العقل الباطن بوصفه تعبيرا عن رغبات الشاعر وأحلامه الذاتية وعن رغبات وأحلام الجنس البشري.

ويتشابه موقف أدباء اللامعقول من اللغة مع موقف الرمزيين ،وذلك بنزوعهم إلى الارتداد للأصول والينابيع الأولى للكلمة وطرح المعاني التقليدية للألفاظ ، فالعبثيون يعتقدون أن اللغة توقفت عن التعبير عما هو حسي وجوهري، وأصبحت تقليدية أكثر من اللازم فهي قناع يخفي الفكر والعاطفة، أكثر مما يفصح عنهما.

ويتفق المسرح الرمزي ومسرح اللامعقول في كثير من الخصائص الفنية أهمها: رفضهما للمعنى المحدد والمعنى المنطقي، بل يتجهان إلى المعنى الرحب الذي يقوم على الصورة والفكر معًا، لا كما يمكن للعقل إدراكهما بل كما هما في الوجدان، لذلك يفتقد

الشكل الفني لدى الرمزيين والعبثيين المنطقية والمعقولية، وأن كان ذلك أوضح لدى العبثيين الذين تختفي عندهم سمات المسرح التقليدي كالتسلسل المنطقي للأحداث، أو مطابقة الواقع أو مشابهته أو الاقتناع الفكري، بل عن طريق الهزة الدرامية والانفجارات الشاعرية، فهم يقدمون صورة تعرض مليئة بالمتناقضات، تضحك وتبكي، وهي كالأحلام صورة رمزية لها أكثر من معنى يوحى به ولا يفصح عنه، معنى يحس ولا يستخلص تماما مثل الحلم[13].

ويعد (موريس ميترلنك)[14] من أبرز كتاب المسرح الرمزي، حيث كتب عددا من المسرحيات الرمزية الجادة المتقدمة في بنائها المسرحي وفي لغة الحوار والجو الإيحائي، وقد لخص آراءه الدرامية في كتابه (كنز البسطاء)، حيث وصفت بأنها ثورة على المذهب الطبيعي الذي أرسى قواعده كل من (إميل زولا) و(هنري بيك).

إن (ميترلنك) كشاعر قد أحدث تأثيرا بالغا على الشعر الفرنسي لغرابة الصور التي وردت في قصائده، وللبساطة والتلقائية المؤثرة التي غلفت أعماله، والتي جعلته يدخل الى عالم المجهول، ولكن يبقى الجانب الفلسفي أجمل ما في أعماله إذ يتسم بالفضول والبحث الدؤوب عن الحقيقة في مختلف أشكال الرموز ، تلك الحقيقة المرتبطة بمأساوية الوضع الإنساني[15].

إن المجهول واللاوعي والعقل الباطن تشكل في رأى (ميترلنك) أسرارا خفية في حياة الإنسان يتطلب إدراكها الوصول إلى أفضل صيغ التأمل وذلك استعدادا للغوص في ميادين المجهول التي لا يمكن إدراكها بالعقل وحده. لقد أكد دوما (أن العواطف لا يمكن أن تخضع للتجارب العلمية وأن الحياة لا تقتصر على ما تراه عدسة العلم، وإنما هي سر لا يمكن أن يفهم معناه بكل جلاء ووضوح، وأن عالم المرئيات والواقع المحسوس ليس إلا أشباحا و أوهاما تتراقص على صفحة الحقيقة / وما الحقيقة إلا لحظات الصمت والتأمل والاستغراق، تلك اللحظات التي ينسى فيها المرء كيانه الفيزيقي، ويصغي إلى قوانين الأبدية الغامضة التي تسيّر الكون)[16].

فكل ما ندركه عن حقيقة الكون يبقى في إطاره الضيق، ويبقى الظلام والمجهول يكتنف الإنسان من كل جانب في ظل قوى غيبية عظيمة لا مرئية تفرض تأثيرها على حركة الوجود.

ويتفق (ميترلنك) مع الطبيعيين في أن مأساة الحياة اليومية أصدق وأكثر تماشيا مع حقيقة الوجود من مأساة المغامرات والبطولة، فالموضوعات التراجيدية ليست ضرورية لإبراز تسلط المجهول، وأكثر الأحداث اليومية يمكن إضاءتها بشعاع مأساوي، ولكن (ميترلنك) مع ذلك يختلف عن الطبيعيين في أن المأساة عادة تكون بالداخل وتكاد تخلو من الحركة الخارجية حيث يسميها (دراما ساكنة)، وهو يعتقد أن الشيء المأساوي أو الدرامي حقا في المسرح ، هو ليس فقط قوة الحكاية ولا الكلمات والمشاجرات وحوادث القتل المثيرة وإنما هناك القوى غير المرئية التي يقدمها المسرح ، ففي العالم اللاشعوري للإنسان تحدث الدراما الفعلية وتكمن المأساة اليومية الحقيقية ، التي لا يعبر عنها إلا (المسرح الساكن) الذي لديه القدرة على أن يكشف للمتلقي عن الملامح الخفية في الكون[17] بأسلوب مسرحي يعتمد لغة شعرية ، حيث يعمل الشاعر المسرحي على محاولة الكشف عن خفايا المجهول وأسراره ووضعه على بساط الحياة اليومية.

لقد رفض (ميترلنك) الحركة المادية في المسرح والصراع الخارجي، وأراد من المسرح أن يكون عبارة عن لحظة صمت وتأمل وسكون يحدث فيها نوع من الكشف أشبه ما يكون بالكشف الصوفي، وهذا أمر كائن فعلا في نظر (ميترلنك) الذي يستشهد بالمآسي العظيمة القديمة كمآسي (اسخيلوس) و(سوفوكلس) حيث أن الحركة تكاد تنعدم فيها، ففي كل من (بروميثيوس) و(الضارعات) لا توجد حوادث، وكذلك (ربات الرحمة) و(انتيجون) و(اليكترا)، ويرى أن (أوديب) رغم أنها مليئة بمشاهدة التعرف فإن ما تحويه من موضوع أقل من أبسط مأساة في هذا العصر[18]، فجمال وعظمة المآسي الجميلة برأي (ميترلنك) لا يرجع إلى الأفعال بل إلى الكلمات، وهو لا يعني قطعا تلك التي تصاحب الحدث وتفسره، إنما تلك المكونة للحوار الداخلي الذي تسمعه الروح بعمق لأنه يتضمن كلمات تتفق والحقيقة العميقة ، لذلك اهتم (ميترلنك) في أعماله المسرحية بالتغلغل في أعماق النفس الإنسانية والتعبير عن أحاسيسه الغامضة اللاواعية، مع افتقار هذه الأعمال للصراع الخارجي والحركة الظاهرية.

وقد لجأ (ميترلنك) إلى الرمز سواء في الموضوع ككل، أو في اللفظ فقط، وذلك بهدف إدراك جوهر العالم من خلال نسبية الوجود، ومحاولة تخطي الحقيقة الواحدة بغية

الوصول إلى الحقيقة الأسمى، والتي يحاول الأديب أن يدركها عن طريق الحدس، وأن يعبر عنها عن طريق الإيحاء، وعليه حتى يدرك هذه الحقيقة أن يستكشف العلامات المحيطة به التي تشكل العلاقات بين الإنسان العالم[19].

وقد تجلى أثر الرمزية في مسرح (ميترلنك) الذي تحرر من تقليد الطبيعة تقليدا حرفيا، وأصبح يعتمد الفكر والخيال والتأمل فيما وراء الطبيعة وإضفاء روح الشاعرية والتركيز على الإيحاء، وذلك ببناء عدد كبير من المشاهد دون مراعاة للبناء التقليدي.

ففي مسرحية العميان 1890م، يتناول (ميترلنك) قصة مجموعة من العميان الذين يضلون طريقهم في الغابة بعد وفاة القس الذي كان يشكل دليلا لهم، ونتيجة لذلك ينتهون نهاية مأساوية، فالفكرة الفلسفية التي تقوم عليها هذه المسرحية تكمن في أنه في ظل غياب الكنيسة يكون مصير الإنسان هو الضياع والهلاك، وما حالة العمى التي تعيشها الشخصيات هنا إلا دلالة على عجز الإنسان وعدم قدرته على معرفة مصيره وإدراك خفايا ما يحيط به في هذا العالم.

استوحى (ميترلنك) موضوعة مسرحية (العميان) من لوحة للفنان البلجيكي (بيتر بروجيل الأب) والتي رسمها في القرن السادس عشر، وهي تصور ستة عميان يسيرون متعثرين باتجاه الهاوية وقد وضع كل منهم يده على كتف صاحبه، والكل منهم يسير في موكب يقوده أعمى، بينما يلف السكون تلك القرية القابعة من ورائهم ببيوتها البسيطة، وتعد مسرحية (العميان) إحدى المسرحيات المبكرة التي كتبها (ميترلنك) حيث سعى من خلالها إلى تصوير الإنسان درامياً في حالة من العجز التي تظهره ضعيفاً في مواجهته المحتومة للقدر (ومثلما عرضت المأساة الإغريقية البطل في صراعه التراجيدي مع القدر، وأسست الدراما الكلاسيكية موضوعاتها على الصراعات الناجمة عن العلاقات الإنسانية ، فإن ميترلنك قد التقط اللحظة التي يتصدى القدر فيها للإنسان الأعزل (...)، إن الموت عنده هو من يشكل مصائر الناس، وأنه هو وحده المهيمن على الخشبة في مسرحياته وهو لا يصوره عبر شخصيات خاصة ولا في أي نوع من الربط المأساوي للحياة، فلا يؤدي إليه حدث ما وليس بأحد عنه مسؤولاً. وهذا يعني من زاوية النظر الدرامية استبدال مقولة الحدث بمقولة الحالة)[20].

لقد اهتم (ميترلنك) في مسرحياته بالانطلاقات الروحية للنفس نحو عالم غير محسوس، وبدت الحقائق المألوفة عن الزمان والمكان غير مؤثرة على تصرفات الشخصيات، فالأحداث لا تنمو في مسرحه نمواً منطقياً واقعياً وفق ما تقتضيه الحبكة المسرحية التقليدية، فبدلاً من ترابط الأحداث يستخدم مواقف لها دلالاتها الفكرية والجمالية مع اعتماده الكلي على الحدس، وعلى الأسلوب الشعري وما يتضمنه من الصور والأخيلة والإيقاع الموسيقي.

إن (ميترلنك) أراد من خلال مسرحية (العميان) أن يخلق مأساة رمزية يعبر فيها عن سر الحياة والقلق النفسي الذي يعتري الإنسان، وذلك بتجريد إبطاله من الحياة المادية للانتقال بهم من عالمهم المحسوس إلى عالم غير مادي، فأتى بشخصيات هشة هوائية غامضة مبهمة تروح وتجيء فيما يشبه ضياء القمر، والكلمة هنا ليست سوى رمز للعالم الخارجي والعالم النفسي وهي توحي ولكنها لا تقول، واللغة هنا لا تنقل الفكرة فحسب، وهي ليست حلقة اتصال لنقل المعاني المحددة، إنما تملك قدرة إيحائية فائقة لخلق عالم من الظلال والألوان والأصوات التي تتجاوب مع عالم آخر فوق الواقع[(21)].

ويتجسد مفهوم التناتولوجيا في المسرحية من خلال الحالة التي تبدو عليها الشخصيات وكلها تتصف بصفات الشيخوخة والعمى والجنون، التي تشكل دلالة على عجز الإنسان وعدم قدرته على إدراك ما يحيط به في هذا العالم، وهذه الشخصيات يعبّر حوارها منذ البداية عن حالات القلق والخوف والترقب:

(الأكمه الأول: ألم يعد بعد؟

الأكمه الثاني: لقد أيقظني.

الأكمه الثالث: أنا أيضا كنت نائماً.

الأكمه الأول: ألم يعد بعد؟

الأكمه الثاني: لا أسمع شيئاً مقبلاً.

الأكمه الثالث: آن أوان عودتنا إلى الملجأ.

الأكمه الأول: ينبغي أن نعرف أين نحن؟.

الأكمه الثاني: الطقس بارد منذ ساعة انصرافه.

الأعمى الأكبر سناً: هل يعرف أحدا أين نحن؟

العمياء الأكبر سناً: لقد سرنا سيراً طويلاً. لا بد أن نكون بعيدين جداً عن الملجأ)[22].

وفي عام 1892م كتب (ميترلنك) مسرحية (بلياس ومليزاند) وهي مسرحية رمزية سيطرت عليها الأجواء الحلمية الأسطورية، وقد كتبت نثراً بأسلوب شعري مما أضفى عليها قوة الإيحاء وشفافية الرموز.

تقع المسرحية في خمسة فصول، وتدور حول أمير اسمه (جولو) تكتب عليه الأقدار أن يتوه في الغابة أثناء الصيد، وبينما يتلمس طريقه في الغابة يلتقي بفتاة تبكي على حافة ينبوع كانت قد رمت تاجاً لها في الحوض واسمها (ميليزاند)، ويقنعها (جولو) بالذهاب معه ثم الزواج منه بعد أن فقد زوجته، لكن (ميليزاند) تلتقي في القصر بأخ (جولو) من أمه (بلياس) الذي يهيم بها، وتنتاب الشكوك (جولو) حول العلاقة التي تربط بينهما لاسيما بعد ضياع خاتم الزواج فيقتل أخاه (بلياس) ويصيب (ميليزاند) بجرح صغير لا تلبث بعده إلا أن تموت .

ومما يؤشر على الشخصيات في المسرح الرمزي بشكل عام، وفي مسرح (ميترلنك) بشكل خاص، هو أنها تفتقد للأبعاد المتعارف عليها في المسرح الواقعي، ولا تؤثر الحقائق المألوفة عن الزمان والمكان في حركة الشخصيات وتصرفاتها التي نجهل خلفيتها وماضيها، فحينما نقرأ مسرحيات (ميترلنك) نكتشف أننا نجهل جهلاً واضحاً من هو هذا الغريب الموجود في مسرحية (الدخيل)، ومن هم هؤلاء كفيفو البصر الذين يتخبطون في الغابة كما في مسرحية (العميان)، ومن هن الأميرات والفرسان شاحبو الوجوه الذين يظهرون في مسرحية (بلياس وميليزاند) إننا (لا نعرف من أين أتوا وإلى أين يذهبون، إن وجودهم الفيزيقي غير محسوس. وليس معنى هذا انتفاء الصراع بل نقله بصورة غاية في الحدة والجدية وإلى مستوى الأفكار الروحية، وهو صراع يتتبع خلجات النفس ومحاولاتها لاستشفاف دورها في الوجود وتوحدها مع النفس العليا للكون)[23]، فهي شخصيات تشبه الدمى في

حركتها أثناء الأحداث التي تبدو من خلالها مستسلمة للقدر، وفي مسرحية (بلياس وميليزاند) (تبدو السمة الغيبية هي المسيطرة على أحداث المسرحية في كل أجزائها إذ نحس منذ البداية أن هناك شيئاً يحدث، ولكن ذلك لا يأتي عن تسلسل الأحداث تسلسلاً منطقياً معقولاً، وإنما ينجم نتيجة لتضخيم الحدس، وذلك باستعمال المؤلف للمواقف الدالة، وللغة ذات إشعاع رمزي، فهو يخلق جواً إيحائيا نستشف من خلاله ما يمكن أن يحدث[24]، ويبقى الإحساس بالمجهول يكمن خلف أحداث المسرحية لتبدو الشخصيات بذلك محكومة لقوى اكبر منها، فالحب يدخل قلب كل من (بلياس) و (ميليزاند) رغم إرادة كل منهما، وإذا اجتمعا معاً تغلق الأبواب وترفض المصابيح أن تظل مضاءة في إشارة إلى سوداوية الأحداث القادمة.

إن ضياع خاتم الزواج من (ميليزاند) يحمل في حقيقته دلالة رمزية ترتبط بأحداث رهيبة سوف تقع، وتأكيدا على ذلك فإنه حينما وقع الخاتم من إصبعها كانت الساعة تدق حينئذ منتصف النهار، وهذه الحادثة تزامنت مع سقوط زوجها (جولو) من على جواده في الغابة، وإذا كان ضياع الخاتم يرمز إلى الزواج الذي سيضيع فيما بعد فإن مياه الكهف العميقة التي ابتلعت الخاتم قد رمزت إلى العاطفة الجامحة التي تجتاح (بلياس):

(بلياس: ما أروع بريق الخاتم في الشمس . لا تقذفي به إلى الماء.

ميليزاند: آه.

بلياس: قد وقع؟

ميليزاند: وقع في الماء.

بلياس: ينبغي أن لا يطغى عليك القلق هكذا من أجل خاتم، فليس هو بشيء وربما نجده، وإذا لم نجده فسنجد بدلاً منه خاتماً آخر.

ميليزاند: لا. لا لن نجده بعد ذلك، ولن نجد بدلاً منه خاتماً آخر كذلك. ومع ذلك كنت أعتقد أنه في يدي، وكنت قد أطبقت عليه يدي فإذا به يقع بالرغم مني ... كنت قد بالغت في قذفه نحو الشمس)[25].

إن آلية البناء الدرامي للمسرحية تقتضي من المؤلف استخدام عددٍ من المفردات استخداماً رمزياً، فالماء والظلام والبحر والغابات الشاسعة تلعب دوراً مهماً في النص، وذلك من خلال قوتها الإيحائية ودورها في ربط المواقف والأحداث المسرحية برباط خفي استجابة للبناء الرمزي للمسرحية، فالنور مثلاً يؤسس لحالة الإشراق العاطفي المؤقت عند كل من (بلياس) و(ميليزاند) ثم لا يلبث أن يتوارى ليحل محله الظلام الذي يرمز لتلك النهاية المأساوية التي تنتظر ذلك الحب، بينما ترمز السفينة التي تتلاعب بها الأمواج لتلك العاطفة التي تهيج في نفس كل من (بلياس) و(ميليزاند) دون معرفة نهايتها، وهذه المواقف التي تحفل بها مسرحيات (ميترلنك) لا ترتبط بحالة تطور الحدث بقدر ارتباطها بإثارة الحالات الشعورية الخاصة المعبرة عن الأجواء الرمزية ضمن إطارها الفلسفي العام.

ويعد (هنريك إبسن)[26] أحد الشعراء والكتاب الرمزيين وإن كان النقاد قد وصفوه بأنه إمام المدرسة الواقعية في المسرح الحديث، وقد جمع (إبسن) بين الفنان الملهم والكاتب الاجتماعي الناقد مما جعله في مكانة متقدمة بين أدباء عصره، بل أنه قد أثر على عددٍ من الكتاب البارزين من الأجيال اللاحقة أمثال: ها وبتمان، برناردشو، أونيل وغيرهم.

بدأ (إبسن) مسيرته الأدبية بعددٍ من الروايات الواقعية العاطفية ، ومع تطور هذه المسيرة بدأت توجهاته نحو الرمزية، وبعد أن أقلع عن المسرحية الشعرية اهتم (إبسن) بمعالجة الموضوعات الاجتماعية ليقدم للقارئ مسرحيات الأفكار التي تناقش المشاكل الاجتماعية الموضوعية وذلك في سبيل إعادة النظر في نظم المجتمع وأوضاعه.

لقد شرع (إبسن) أسلحته الانتقادية يمزق بها حجب الرياء عن وجه الفرد ووجه المجتمع ، ساخراً سخريته اللاذعة من معظم المثل التي كاد الناس يتخذونها آلهة لهم تحل من نفوسهم محل الآلهة القديمة عند الأمم الوثنية ، ساخراً أيضا من روح المساومة والوصولية وأنصاف الحلول التي يفضي بها المجتمع الحديث عن الجريمة والمجرمين، منبهاً الأفراد ، ولاسيما المستضعفين منهم إلى الاستمساك بحقوقهم الإنسانية كي لا يصبحوا فرائس للرأسماليين والأقوياء وذوي النفوذ من أي لون[27].

تأثر (إبسن) بتنظيرات ونتاجات (إلكسندر ديماس الإبن) (1824-1895م) حول الدراما الاجتماعية الواقعية ، إذ أن (ديماس) نادى بالمسرحية الواقعية ولكنه أخفق في

إظهارها إلى حيز الوجود مثلما فعل (إبسن) ، الذي تأثر أيضا بتنظيرات يوجين سكرايب (1791-1861م) حول المسرحية المحكمة الصنع التي ازدهرت فيما بين عامي (1820-1850م) والتي كان لها دورها في ترسيخ العناصر التي تكوّن القالب الدرامي.

إن (إبسن) قد جعل شخصياته المسرحية لا تختلف في ظاهرها عن شخصيات الحياة العادية، وجعل أحداث مسرحياته اكثر ترابطا وأكثر منطقية، لكنه لا يتوقف عند تسجيل مظاهر السلوك الإنساني مثلما نجد عند الواقعيين، وإنما ينفذ خلاله ليكشف عن الجوهر العام، فهو لا يعالج الواقع كمجرد تصوير أو تعبير خارجي، بل يتغلغل في أعماقه الفكرية، مما جعل النقاد يعدوّن مسرحياته أنها مهما بلغت واقعيتها فإن لها نصيب من الرمزية التي هي عند (إبسن) ليست مجردات ذهنية ، وإنما تكمن في الصور التي لها القدرة على إضاءة جوانب مختلفة من الحقائق الغامضة[28].

امتاز (ابسن) بارتقاء الغريزة الفنية في معظم مسرحياته، وهو يؤكد دوما ضرورة تخليص الإنسانية من أدرانها وإنارة الطريق أمامها وذلك حتى تبلغ الحياة الفضلى، وقد كتب أولى مسرحياته الناجحة عام 1856م وكانت تحت عنوان (مأدبة سولهوج) حيث جاءت بأسلوب الشعر الروائي الشعبي، وإذا كان (إبسن) قد اتجه نحو الرمزية منذ بداية مسيرته الأدبية، فإن مسرحياته الرومانسية والواقعية لا تخلو هي أيضا من العنصر الرمزي .

وتعد مسرحية (براند) 1866 م إحدى مسرحيات (إبسن) الرمزية، وهذه المسرحية ترجمة لحياة (إبسن) حيث عبر من خلالها عن أوضاعه الاجتماعية بكل أبعادها، ويقال أن (إبسن) قد كتبها متأثرا بفلسفة رائد الوجودية (سورين كيركجارد) لكن (إبسن) قد تنصل من ذلك بحجة أنه حينما كتب مسرحية (براند) لم يكن قد قرأ و فهم إلا القليل من مؤلفات كير كجارد (فقد كان الرأي الشائع أن إبسن قد وضع الكثير من آراءكيركجارد في مسرحية براند، وكان كيركجارد يطالب هو أيضا بأن يهب الإنسان ذاته كلها.. كما كان يعتقد أيضا أن قدرة الإرادة على الاختيار هي الشرط الضروري للخلاص. ولقد وضع أولا أمام جيله الحاجة إلى تسليم الذات تسليما مطلقا إلى إرادة الله، أي الخضوع القاطع الكامل غير المشروط للآخر، وهذا ما لا يمكن أن تفعله إلا إرادة مدربة قوية في حد ذاتها)[29].

إن هذه المسرحية هي أقرب ما تكون إلى الدراما الشعرية الرومانتيكية، وهي تدور حول شخصية القس (براند) الذي يبحث عن خلاصه الروحي الخاص، وذلك من خلال سلوكه الإنساني في الإيثار والتضحية من أجل الآخرين، مؤكدا أن المبدأ الذي يؤسس عليه طموحه ينطلق من الكل بوصفه (الإرادة التي لا تفزع من شيء ولا تنثني أمام شيء... الإرادة التي تستهزئ بالموت مهما كان مراً ومؤلما).

إن (براند) – الذي يعني اسمه النار والسيف – يتحدى المخاطر وذلك في سبيل القيام بالمهام الدينية العاجلة، ولا يتوانى عن تذكير الناس بوجود الله في عليائه وبضرورة التوجه إليه لأن اهتمامهم بالمادة جعلهم يتقلبون في وحل الخطيئة ولو تقربوا من الله لأنقذهم من محنهم وأعانهم ورد اليهم الأمل والقوة والروح، فشخصية (براند) هنا تعبر عن صورة الإنسان المثالي والفردي والثائر الأسمى، (وعلى غرار أنبياء التوراة والحواريين ذوي التطهر الديني الذين يظهرون في تاريخ البشرية ليغيروا سير العالم، نجد أن براند يتفانى في قضيته بدون هوادة. لقد اختار – كما فعل لوثر – أن يكون جلاد العصر يلهب بناره إسراف الأفراد والنظم، وقد صمم – كما فعل موسى – على أن يأتي بقوانين جديدة للنقاء الروحي في جيل من الخاملين والملاطفين والحالمين، وقد التزم – كما فعل المسيح – بخلاص الجنس البشري بأسره عن طريق تحول تام في شخصية الإنسان)[30]، فهذه المسرحية تناقش الموضوعات الكبرى التي شغلت (إبسن) والمرتبطة بوضع الإنسان في الكون الذي يشكل (إبسن) أحد أفراده، ووضع المجتمع الحديث وحالة البحث عن عالم مثالي تسوده الحرية والعدالة والمساواة.

وعلى الرغم من أن الكاتب المسرحي الثوري يبدي عطفه على أبطاله الثوريين، إلا أن إبسن – حتى في ملاحمه الخلاصية – يبدو متشككا وساخرا من أبطاله، ما لم يكن معاديا لهم تماما، ف (إبسن) ينبذ أحيانا أبطاله المثاليين الثوريين، إذ أن (براند) الذي يتشبه بالله بحيث يصبح ثائرا عليه يتلقى العقاب من السماء في شكل انهيار جليدي[31]، وهذا ما جعل بعض النقاد يذهبون في تأويل مغزى المسرحية إلى أن (ابسن) قد أراد السخرية من رجال الدين، سواء المتشددين منهم أو المتساهلين في أمور دينهم، أو من يتخذون من الدين ذريعة لدنياهم، ففي نهاية المسرحية يقف (براند) وحيدا أمام الله، وأثناء ذلك يدوّي في الآفاق

صوت شديد ناتج عن انهيار كتلة جليدية من الأعالي فوقه، ويصيح (براند) متسائلا إلى الله في مرارة وشعور مضن من الشك عما إذا كان تأكيد الإنسان لإرادته التي لم تلن قناتها سوف يجلب له الخلاص والنجاة، وتأتيه الإجابة واضحة في الوقت الذي تجرفه فيه الكتلة الجليدية المنهارة (إن الله هو المحبة).

إن جميع مسرحيات (إبسن) هي نتاج للتأرجح بين اندماج المؤلف وابتعاده بين الذاتي والموضوعي، الأخلاقي والجمالي، الثائر والمرتدع، وهذا التأرجح يزود كل واحدة من مسرحياته بمستوى مزدوج تتعايش فيه مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل، لتظهر الشخصيات بذلك ذات حياة كريمة خصبة إلى جانب وجودها الدرامي، فمسرحية الأفكار هي تعبير عن تمرد (إبسن) الشخصي حيث يستمد منها طاقته وحماسه واندفاعه، بينما مسرحية الفعل تضع لذلك التمرد نوعاً من البعد الموضوعي ليستمد منها (إبسن) استقلاله وتعقده ودسامته[32].

أما مسرحية (البطة البرية) 1884م، فهي تمثل أنموذجا كاملاً لمسرحيات (إبسن) الواقعية الرمزية، وهذه المسرحية ارتكز (إبسن) في كتابتها على قصيدة شعرية عكس فيها تجربته الشخصية، وقد جاءت تحت عنوان(البطة البحرية)، تلك البطة التي تبني عشها عند الخليج، ويسطو صياد السمك على عشها مرة بعد أخرى، ويمكن أن توصف هذه القصائد بأنها (قصائد مذهلة في تركيزها ومرونتها، كل منها يصطبغ بطابع تجربة شخصية متغلغلة. فيها ينطلق لسان إبسن كما لم ينطلق في أي مكان آخر. على أن هذا الانطلاق، كما هو منتظر من كاتب درامي، يتخذ سبيل الصور الدرامية في كل قصيدة تتجسد العاطفة في رمز)[33]، والرمز هنا هو رمز درامي يتخذ صفة الحركة لا الجمود ضمن بنية القصيدة التي تعد قصة درامية كاملة.

لقد شكلت مسرحية (البطة البرية) ثورة على التقاليد الاجتماعية الموروثة، حيث جاءت اقرب ما تكون إلى مسرحية الأفكار أو المناقشة، وهي تدور حول أسرة فقيرة تكافح للعيش على طريقتها الخاصة، إذ تبقى السعادة تغمر هذه الأسرة المكونة من الرجل وزوجته وابنته رغم الفقر الذي يعيشون فيه، وتتحول هذه السعادة إلى تعاسة حينما يدخل إلى بيت العائلة (جريجرز) الذي يبلغ رب الأسرة السيد (هيلمر) بأن زوجته (جينا) قد كانت عشيقة

والده وأن ابنتهما (هدفيج) ليست ابنته، وكل هذا الموقف من (جريجرز) يكون بدافع المثالية والتمسك بالصدق رغم كل النتائج التي يؤدي إليها الكشف عن الحقيقة، وينتهي الأمر إلى هجر (هيلمر) لأسرته، بينما يقوم (جريجرز) بإقناع (هدفيج) وبطريقته المثالية المتعنتة بضرورة التضحية ببطتها البرية، وبعد أن تتحطم أحلامها تقوم (هدفيج) بقتل نفسها.

إن مسرحية (البطة البرية) تبقى قريبة من سيرة (إبسن) الذاتية، وهي بقالبها الأكثر انفتاحاً، ولهجتها الهجائية القاسية، ونهايتها غير الحاسمة تحتل- كما يرى إبسن - مكاناً خاصاً بين مؤلفاته، وتتضح جدتها في اتجاهاتها الفكرية لأن (إبسن) ينفي فيها شرعية الثورة نفياً باتاً، وهذا ما يمكن وصفه بأنه قد يكون نبذاً لكل ما كتبه (إبسن)[34]، الذي أراد في معظم مسرحياته أن يكون ثورياً حيث حقق في المجال الاجتماعي الأخلاقي انقلاباً جذرياً، وذلك من أجل تحقيق التغيير الذي يحقق السعادة والطمأنينة لأفراد المجتمع.

وانطلاقاً من المبادئ المثالية التي يؤمن بها (جريجرز)، فإنه يترك أباه الثري وكل ما يحققه له من رفاه وسعادة ويتجه للكشف عن الحقيقة للسيد (هيلمر)، وذلك من أجل تثبيت حياته الزوجية على دعائم الصدق والصراحة :

(جريجرز : (في دهشة بالغة) لا أفهم.

هيلمر : ماذا يستعصي على فهمك ؟

جريجرز: إن الوصول إلى تفاهم بهذا... تفاهم سيكون نقطة تحول إلى حياة جديدة. إلى تآلف ينهض على الحق والصراحة ويتجرد من الخداع..

هيلمر : نعم.نعم. أدرك هذا تمام الإدراك)[35].

ومما يزيد كلام (جريجرز) تأكيداً حول الحقيقة التي أبلغها للسيد (هيلمر)، هو أن السيد (فيرليه) والد (جريجرز) يبدو - منذ بداية المسرحية - مهدداً بالعمى، وهذا المصير ينتظر (هيدفيج) أيضا، إذ أن حالة العمى التي أصبحت تعاني منها ليست ناجمة عن مرض ما وإنما انتقلت إليها عن طريق الوراثة.

إن الكشف عن حالات الصراع بين المثالية والزيف، وبين الخداع والنفاق في مسرحية (البطة البرية)، كان من نتيجته أن انتهت أسرة (هيلمر) الفقيرة نهاية مأساوية،

(ففي حين يستخدم إبسن في أغلب الأحوال شخصية ما ليتقدم بعقيدة ثورية معينة لعله يعتنقها هو نفسه، إذا به لا يكاد يرضى أبدا بالكلام الأجوف، فهو في الوقت الذي يتقدم فيه بفكرة مجردة، يفحص عواقب هذه الفكرة في ساحة الفعل الإنساني موضحاً كلاً من القوة النظرية لحقائق معينة وآثارها المهلكة على حياة الآخرين إذا وضعت موضع التطبيق)[36]، وهذا ما حدث بالفعل لعائلة السيد (هيلمر) التي تحطمت كل أركانها وعلاقاتها الأسرية الداخلية، لتظهر لنا الشخصيات العامة الضعيفة في وضع مأساوي، إذ أن كلمة صدق واحدة أودت بحياة أفرادها، لأن الصدق لا ينال في المسرحية إلا من الكادحين الضعفاء الذين تستدعي حالتهم منا ان ننظر اليهم بعين العطف والشفقة.

إن التضمينات الرمزية التي يجعلها (إبسن) ضمن الأحداث تجعل من شخصياته المسرحية غامضة غريبة الأطوار، مما يجعلنا لا نفهم تصرفاتها وأفعالها بل وأقوالها أيضا، لا سيما أن الرمزية عموماً تعكس المعنيين الخارجي والداخلي إذ يتطلب إدراكهما قدرة عقلية واعية، (إن انتحار هيدفيج عندما يطلب منها أن تضحي بالبطة البرية ليس مبرراً من الوجهة الواقعية والمنطقية ولا يمكن أن يفهم تبعاً لذلك إلا على أساس أن البطة البرية رمز، والرمز هنا يتخذ أبعادا مختلفة، وفي الوقت نفسه يجمع بينها خيط خفي يكسبها نوعاً من التلاحم في رؤية شاملة تنتظم كل المواقف والأحداث)[37]، وهكذا يتجسد الرمز عند (إبسن) كذهنيات تكمن داخل صور، وهي تتمثل فيها القدرة على تزويد مشاعرنا الواعية بمضمونها الفكري، فالبطة البرية رغم أنها بطة فعلية إلا أنها ترمز لعدد من الوقائع والأحداث التي ترتبط بالشخصيات المسرحية، كشخصية (الملازم أكدال) الذي يفقد مكانته الاجتماعية بسبب تهمة يدبرها له صديقه السيد (فيرليه)، ليصبح بذلك مهيض الجناح مثله مثل البطة البرية التي أصابتها رصاصات بندقية (فيرليه) تحت جناحها مما جعلها تهوي إلى القاع، وفي موضع آخر، تصبح البطة البرية رمزاً لشخصية (هيدفيج) التي تبدو في المسرحية مجهولة الهوية مثلها مثل البطة البرية التي لا يعلم أحد من أين أتت، ولا من هو والدها الحقيقي:

(هيدفيج: أما هي فقد انتزعت من بين أصدقائها انتزاعاً. أضف إلى هذا أن حياتها يشوبها الكثير من الغموض فلا أحد يعرف من أين جاءت.

جريجرز: إنها هوت إلى أغوار المحيط)[38].

لقد أحالت المثالية المقلقة التي ادعاها (جريجرز) سعادة البيت الهادئ القانع إلى تعاسة مفرطة، حيث نقلت أسرة السيد (هيلمر) إلى أزمات متلاحقة انتهت بكارثة أزلية تمثلت بموت (هيدفيج)، وهذه المثالية التي جعل (جريجرز) من نفسه داعية لها لا يمكن أن تكون هي الطريقة المثلى لعلاج الأخطاء والمشكلات الاجتماعية.

إن (إبسن) قد قدم في مسرحه بحثاً للقضايا الجدلية التي تؤرق الإنسان في الحياة المعاصرة، وذلك من خلال مناقشته للصراع القائم بين الفرد والنظم الاجتماعية الفاسدة، لذلك فهو لا يتوانى عن الهجوم على مراكز السلطة التقليدية في الكنيسة والدولة بحثا عن حرية الإنسان ودفاعا عن قضايا المرأة، بما يتوافق مع المبادئ الإنسانية والأخلاقية التي يدعو اليها.

هوامش الفصل الأول

1- حمودي، تسعديت آيت، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيـق الحكـيم، بـيروت: دار الحداثـة للطباعة والنشر، ط1، 1986م، ص 21.

2- حاتم، عماد، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، ليبيا: الدار العربية للكتاب، ط2، 1984م ص 395.

3- تيغيم، فيليب فان: المذاهب الأدبية الكـبرى في فرنسـا، ترجمـة. فريـد أنطونيـوس، بـيروت، باريس: منشورات عويدات، ط2، 1980م، ص (281-282).

4- حاتم، عماد، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، ص 395.

5- ينظر: التكريتي، جميل نصيف، المذاهب الأدبية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1990م، ص (309-310).

6- المصدر نفسه، ص 308.

7- حاتم، عماد، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، ص 396.

8- ينظر: حمودي، تسعديت آيت، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص 23.

9- المصدر نفسه، ص 28.

10- ينظر: المصدر نفسه، ص 37.

وينظر: رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، القاهرة: مكتبـة الانجلـو المصـرية، 1968م، ص (179-180).

11- ينظر: حمودي، تسعديت آيت، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص(37- 38).

12- ينظر: المصدر نفسه، ص 38.

13- المصدر نفسه، ص (40-41).

14- موريس ميترلنك (1862-1949م) ولد في بلجيكـا، ونشـر مجموعتـه الأولى مـن الأشـعار الرمزية، تحت عنوان (الصوبات الدافئة) عام 1889م، كما كتب عددا من المسرحيات الهامة منها: الأمـيرة مـالين عـام 1889م، العميـان، 1890م، بليـاس ومليزانـد 1892م، الطـائر الأزرق 1908م، ومريم المجدلية 1913م, حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1911م.

15- ينظر: كامل، نادية، مقدمة مسـرحية العميـان، الكويـت: المجلـس الـوطني للثقافـة والفنـون والآداب، يوليو 1998م، ص (5-6).

16- ينظر: اسكندر، فايز، موريس ميترلنك والمذهب الرمزي، القاهرة: مجلة المسرح، ع29، مايو 1966م، ص 89.

17- ينظر: حمودي، تسعديت آيت، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص (55-56).

18- ينظر: المصدر نفسه، ص (57-58).

19- كامل، نادية، مقدمة مسرحية العميان، ص (6-7).

20- الجزائري، سليم، مقدمة مسرحية الدخيل لموريس ميترلنك، بغداد: دار دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الأقلام، العدد 8، آب 1990م، ص 15.

21- ينظر: كامل، نادية، مقدمة مسرحية العميان، ص 7.

22- ميترلنك، موريس، مسرحية العميان، ترجمة. عبود كاسوحة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998م، ص 15.

23- اسكندر، فايز، المذهب الرمزي في المسرح، القاهرة: وزارة الثقافة، مجلة المسرح، العدد 29، مايو 1966م، ص 94.

24- حمودي، تسعديت آيت، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص(63 - 64).

25- ميترلنك، موريس، بلياس وميليزاند، ترجمة. محمد غنيمي هلال، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للكتاب، 1964م، ص (38-39).

26- هنريك إبسن: (1828-1906) هو شاعر وأديب ومنظِّر مسرحي ولد في مدينة سكين النرويجية، اشتغل في بداية حياته بالمسرح، تنوعت كتاباته بين الشعر والمسرح حيث غلب عليها الطابع الرمزي، من مسرحياته: براند، بيرجنت، رابطة الشباب، أعمدة المجتمع، الأشباح، امرأة من البحر، وغيرها.

27- ينظر: خشبة، دريني، أشهر المذاهب المسرحية، ص (163- 164).

28- ينظر: تسعديت، آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص (70-71).

29- بروك، ميوريل برا د، إبسن النرويجي، ترجمة، فؤاد كامل وكامل يوسف، القاهرة : مكتبة مصر، 1964 م، ص 98.

30- بروستاين، روبرت، المسرح الثوري، ترجمة. عبد الحليم البشلاوي، القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ب ت، ص 49.

31- ينظر: المصدر نفسه، ص 41.

32- ينظر: المصدر نفسه، ص (45-46).

33- بروك، ميوريل براد، إبسن النرويجي، ص 75.
34- ينظر: بروستاين، روبرت، المسرح الثوري، ص 68.
35- إبسن، هنريك، البطة البرية، ترجمة. كامل يوسف، القاهرة : مكتبة مصر، ب ت، ص139.
36- بروستاين، روبرت، المسرح الثوري ، ص (45-46).
37- حمودي، تسعديت آيت، اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص 74.
38- إبسن، هنريك، البطة البرية، ص 105.

الفَصْلُ الثَّانِي

الأدب المسرحي التعبيري والقضايا المعاصرة





الذخيرة العربية

الفصل الثاني

الأدب المسرحي التعبيري والقضايا المعاصرة

مع بداية القرن العشرين بدت تلوح في ألمانيا حركة ثورية ونزعة فنية وأدبية حيث جاءت هذه الحركة معادية للمذهبين الطبيعي والتأثري، كما شاركت المدرسة الرمزية الكثير من منطلقاتها لاسيما ذلك المفهوم الذي ينظر للعالم بوصفه إسقاطاً ديناميكيا للذهن البشري، وقد عرفت هذه الحركة فيما بعد بالتعبيرية، وهي ترمي إلى تمثيل الأشياء كما تصورها انفعالات الفنان أو الأديب نحوها لا كما هي في الحقيقة والواقع. ففكرتها في الأساس هي أن الفن ينبغي أن لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية، بل عليه أن يعّبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية، فالتعبيريون يسعون إلى ما وراء قناع المظاهر الذي تتستر وراءه الأشياء في الطبيعة[1]، وهم بذلك يختلفون عن الطبيعيين الذين يعملون على تصوير ومحاكاة الواقع الخارجي بشكل مفصل، ويختلفون أيضا عن أتباع الأسلوب ألتأثري الذين يتشكل الانطباع لديهم نتيجة للتأثيرات التي تأتي إلى الفنان أو الأديب من الخارج.

في عام 1911م استخدم (كورت هللر) مصطلح التعبيرية للمرة الأولى ليصف به بعض الشعراء الألمان وأعمالهم، فقد كان هؤلاء الأدباء من وجهة نظره يهتمون في الأساس بالمضمون والإرادة والموقف الأخلاقي، لأن التجربة الداخلية للفنان والأديب لا بد من أن تظهر على السطح في شكل مستفز في أغلب الأحيان أي من خلال التعبير عما يدور في داخله[2].

اعتقد التعبيريون أن الحقيقة الأساسية يمكن اكتشافها في دواخل الإنسان، أي في روحه ورغباته ورؤياه، وأنه يجب صياغة حقيقة الواقع الخارجي صياغة تتفق مع نزعات الروح، وبذلك تبقى الأولوية عند التعبيريين للحافز الذاتي وليس للمظهر الموضوعي.

وقد اصطبغ الفن والأدب عند التعبيريين بمشاهد الحرب وانهيار العالم، وكانت الموضوعات السائدة هي رؤى نهاية العالم والطوفان ويوم القيامة، وتصاعد تصوير هذه الموضوعات إلى درجة الحماسة الملتهبة، وسيطر على الأسلوب الفني البحث عن إنسانية جديدة والرغبة في التغلب على الاحباطات، ونادى الأدباء في برامجهم بتأكيد رفض الحرب وكل مظاهر العنف، ومحاولة تحسين العالم من خلال التفكير السلمي والمشاعر المكثفة.

ظهرت التعبيرية في ميدان الدراما بعد أن ظهرت في ميدان الرسم وذلك لوصف التعبير عن المشاعر الداخلية تمييزا لها عن رسم الأشكال الخارجية، وقد اختلف مؤرخو الأدب المسرحي في المؤلف الذي كتب لأول مرة نصاً مسرحياً تعبيرياً، فمنهم من أشار إلى أن (فرانك ودكند) كان أول من قدم نصا تعبيريا من خلال كتابته لمسرحية (اليقظة المبكرة) عام 1906م حيث استخدم فيها الأقنعة وكتبها بأسلوب خطابي ممتلئ بالمونولوجات الطويلة.

إن التعبيرية تصور لنا وعي الفرد وضميره والصراع الباطني والحالات الداخلية التي لا يمكن تمثيلها على المسرح بطريق مباشر، ولذلك كانت المناجاة من أهم مظاهرها، فهي تمثل طبيعة الدرب الذي يسلكه وعي الإنسان: صور وأطياف تتدفق بدلا من الأفكار المنطقية المعقولة، وكلمات وعبارات خاطفة وجمل مبتورة بأسلوب تلغرافي، والظاهرة الأخرى التي يمتاز بها المذهب التعبيري هي التجريد الذي يتجسد من خلال الشخصيات التي لا أسماء لها وهي تمثل فئة بعينها، فالتعبيرية هي محاولة التعبير عن المعنى الذي يكمن وراء الواقع[(3)].

تقوم المسرحية التعبيرية على شخصية رئيسة محورية (تعاني أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية، على أن نرى البيئة والناس في المسرحية من خلال نظرة تلك الشخصية الرئيسة إليهما)[(4)]، ويهتم المؤلف في تقنيته الدرامية ببناء تلك الشخصية بناءً يتناسب مع واقعها

الذي هو صورة عن واقعه النفسي والاجتماعي حيث تعبر تلك الشخصية عن مرحلة مهمة من معاناته، أو عن موقفه السياسي تجاه قضية معينة. وتفتقد الشخصية التعبيرية للأبعاد المتعارف عليها للشخصية في المسرح الواقعي، فهي شخصية حلمية مقطوعة الجذور.

ويأتي البطل في الأدب التعبيري على صورة إنسان شاب يكون ثائراً على القدر والبيئة، حيث تبدو من خلال مواقفه الفكرية سيطرة الأنا المركزية، مما يترتب على ذلك الاستغناء عن وحدة الحدث وإحلال وحدة الأنا بدلاً منها، وبما أن وظيفة الشخصية في المسرح التعبيري تكمن في التعبير عن شريحة اجتماعية واسعة لا أشخاص معينين، فإن (المسرحية التعبيرية لا تقدم في العادة أسماء الشخوص والطبقة التي ينتمون إليها، بل تقدم بدلاً منها شخوصاً نمطية يقتصر وجودها على وظيفتهم الأساسية بوصفهم مجرد ممثلين لأنماط وأفكار معينة للإنسان الجديد. فالشخصيات والتصرفات، التي يمكن أن تكون شائعة تعبّر عنها المسرحية التعبيرية من خلال الهوية المجهولة الاسم للشخصيات. والإنسان الفرد يلقي مونولوجه بوصفه ممثلاً لمجموعة من البشر، حيث تدعو أخلاقه الناس إلى تقليده)[5]، فقد جاءت الشخصيات التعبيرية نماذج لا أفراد عاديين حيث يسمون بأسماء رمزية مثل الملك، مستر صفر، الرجل، المرأة، الشاعر، الشرطي...الخ.

إن الشخصية التعبيرية عرضة للتحولات المفاجئة التي تؤثر في حركة الحدث والصراع، وذلك بفعل تغير الزمان والمكان والسياق المنطقي للأحداث لإبراز حالة الإنسان المعاصر على حقيقتها، فقد جاءت المسرحية التعبيرية مكونة (من مجموعة مشاهد لا تأخذ الإطار التقليدي المتعارف عليه في الدراما)[6]، حيث يتحول البطل من مكان إلى مكان وتمتد الأحداث من زمان إلى آخر حيث نرى البيئة والواقع من وجهة نظر الشخصيات التعبيرية، وأصبحت تحل محل الحبكة المصنوعة بإتقان، مجموعة قصص الحياة المهلهلة التركيب، وسلسلة من المحطات والصور والمواقف الحياتية التي تمكن البطل من عرض أفكاره وتجربته الداخلية والخارجية، وهكذا فقد (نجد في المسرحية التعبيرية الواحدة انتقالاً فجائيا قد لا نعطي له أحيانا تفسيرا من الشعر إلى النثر، ومن الواقعية إلى الموضوعية، إلى ذروة المونولوج الذاتي، ومن حوار واقعي تقليدي إلى كلام مسرف في الإيجاز)[7] وقد تعبر من خلال الصرخات والتأوهات لتفجر بذلك معاناتها وآلام الروح بطريقة مبالغ فيها عله يسمعها

الآخرون، فالشخصية التعبيرية جاءت لتعبر عن حالة من الاستلاب الإنساني، حيث ظهرت في كثير من المواقف مسلوبة الإرادة ولا تمتلك حرية القرار والرأي، (إن الكاتب التعبيري يضخم معاناة أبطاله ويبالغ في مواقفهم ويفجر كل إمكانياتهم الحسية والذهنية ويكسبها صفة الشمول بحيث يكون هذا البطل قادراً على قيادة مجموعة من الشباب، ويصبح المدافع عن أفكارهم وتصديهم لنقد المجتمع والمواقف المحافظة فيه من خلال طروحاته الفكرية التي كانت مطلباً شبابياً وشعبياً لذلك يسبغ الكاتب على شخصياته صفة التجريد)[8].

ففي مسرحية (فويسك) لبوشنر تتحكم الظروف بشخصية البطل (فويسك) وتجعله يمثل شخصية البطل الضحية، وذلك حينما يصبح فأراً يجري عليه الدكتور تجاربه بينما يمارس الضابط عليه سلطتيه العسكرية والسياسية، حيث يظهر مستلباً وممسوخاً كالدمية، أما فيما يخص شخصيتي الدكتور والضابط فقد جاءتا (اقرب شخصيات المسرحية إلى طبيعة الدمية، فكلاهما من طبقة اجتماعية منقرضة، يمثلان نظاماً اجتماعياً محكوماً بالزوال، وينطلقان من عقل أجوف، وأخلاق فاسدة، ونزعه علمية متحجرة. لقد صورهما (بوشنر) في صورة المسخ الكاريكاتوري وجمع فيهما كل طاقته الثورية في نقد المجتمع والعادات السائدة في عصره[9] فشخصية (فويسك) تعكس العجز الذي يشعر به الإنسان إزاء الاستلاب وعدم القدرة على التعبير ضمن قوانين اجتماعية ظالمة جعلته يصبح ضحية للأقدار التاريخية.

لقد جعل التعبيريون من حوار الشخصيات أداة لبناء شخصياتهم المسرحية، من خلال التعبير عن الحالات والمواقف المسرحية، وقد سيطر على هذه الحوارات الإيقاعات المستمدة من إيقاع العصر الآلي، وجاءت الشخصيات التعبيرية (مقتضبة يكثر فيها حذف أواخر الجمل (...)، لغة سريعة تلغرافية لا شيء فيها من البهارج والزخارف البلاغية (...)، بل يحسن أن تكون لغة دارجة في معظم الأحيان حتى تبتعد عن تعمل اللغة الرسمية التي لا يستعملها الناس في تفكيرهم الخاص وان يكثر فيها التكرار والجرس الغنائي، وان تكون ذات لهجة حماسية)[10] لأن هدف الشخصية التعبيرية هو نقد مشكلة معينة، وبالتالي يجب أن تأتي لغتها معبرة عن دواخل الشخصيات وأحاسيسها، ولها القدرة على التأثير في المتلقي.

وبفعل تأثير الطروحات الفلسفية وطروحات علم النفس، اتجه التعبيريون إلى بناء شخصياتهم المسرحية وحركتها بين الذاتي والموضوعي، (ولكي يكشف لنا الكتاب التعبيريون العالم الداخلي للشخصية فقد أحبوا استخدام تكنيك المناجاة والمونولوج حتى تستطيع الشخصية أن تعبر عما يجول بخاطرها)[11] وهذه التقنية تساعد على فضح الذات بالنسبة للبطل، وخروج الشخصية عن طبيعتها الاجتماعية في التعبير عن همومها ومعاناتها.

ويبرز دور الشخصيات الأخرى في عكس دواخل الشخصية الرئيسة، فهي أشبه ما تكون بالشخصيات المساعدة التي تعمل على تسهيل الحدث وتوضيحه وتعميق المعانتين الداخلية والخارجية للبطل (إما بمعارضتها لمواقفه وتجذير معاناته أو بالاتفاق معه ليتسنى له قيادتها نحو أهدافه)[12] بعيدا عن الخداع والأباطيل العاطفية، حيث تصور الشخصيات الوسط الاجتماعي والعواطف والأخلاق والأفكار عند طبقة اجتماعية بنوع من التجرد القائم على الدقة ورفض تزوير الحقائق.

إن معاناة الشخصية التعبيرية التي تتفجر نتيجة للقضية التي تؤرقها، هي التي تدفعها لاستصراخ ضمير العالم من خلال إطلاقها العنان لمشاعرها الحزينة معطية بذلك حالة أكثر دلالة وشمولاً، في الوقت الذي وجدت فيه الشخصية التعبيرية أن لغة الحوار أصبحت عقيمة ولا يمكن من خلالها التعبير عن حجم المعاناة الإنسانية تعبيراً مناسباً، فقد نجد الحوار عند التعبيريين (يفقد وظيفته الأساسية فيشيع في أعمالهم جو شاعري مسرف في شاعريته، وتجري على ألسنتهم لغة مجنحة متوهجة، ويصبح المونولوج هو المحرك الأول للوحات والمشاهد المتتابعة)[13] مما يسهم في مراجعة الذات والانطلاق بأسلوب متحرر يعبر عن تمرد تلك الشخصية على الواقع، وذلك من خلال اعتماد النبرة الحماسية التي تهتم بقوة التعبير.

إن الشخصية التعبيرية شخصية ثائرة في دواخلها، وهذه الثورة جاءت انعكاسا لإيمان التعبيريين القائم على رفض العالم الفاسد الشرير والبحث عن شكل أعلى للوجود، وقد تجسدت أزمتها لتتبلور ضمن نمطين رئيسيين، حيث سيطرت شخصية البطل في النمط الأول على مجريات المسرحية كافة إذ تشكلت هنا دراما (الأنا) التي تتطابق مع ذات المؤلف كما

عند (سترندبرج)، بينما ظهر في النمط الثاني ظهورا واضحا، مواجهة البطل للواقع الاجتماعي الفاسد وسعيه إلى تغييره من خلال الثورة عليه كما في مسرحيات (أرنست توللر).

ويعد (أوغست سترندبرج)[14] من أول المبشرين بالتعبيرية في المسرح، وقد تأثر بالعوامل الذاتية والموضوعية الكامنة في رحم المذهب الرومانتيكي، ويوصف بأنه أكثر كاتب مسرحي على الإطلاق يكتب نفسه، وهذا يتضح من خلال مطابقة حياته مع مضامين نتاجه الأدبي، وقد أثرت الانقلابات الاجتماعية والفكرية والأسرية التي تعرض لها في فنه المسرحي، حيث ظهر موقفه واضحا من المرأة كونها أثرت في حياته، فقد (رأى سترندبرج المرأة في نشأته في أمه الوضيعة النسب والمسلك ومقرعتها وفي أخته الملتاثه تقرصه وتشد شعره، وفي جدته العجوز تلاحقه بالتوبيخ والمعيرة، ثم زوجة أبيه خادمة البيت السابقة التي طردت روح الطفولة منه، فاستنبط بحساسيته المفرطة وعقليته المشوشة أنها مخلوق تافه ولكنه وحش متسلط، وراح حياته يرد لها الصاع صاعين في أحاديثه وكتاباته)[15] لهذا فقد سيطرت قضية الصراع بين الجنسين في كتاباته التي هاجم من خلالها المرأة، وعمل على التقليل من شأنها كما في مسرحيتي (الأب) و (مس جوليا).

لقد قدم (سترندبرج) في مسرحه صورا من حياته المشوشة، حيث استمد البناء الفكري والاجتماعي والنفسي لشخصياته من خلال وقائع معينة أثرت في حياته، حيث جاءت إبطال مسرحياته لتعبر عنه وهو في صراعه مع المجتمع بأعرافه وتقاليده، وقد تشابه (سترندبرج) مع (إبسن) في كثير من النواحي، (فكل منهما في جوهره يروي سيرته الذاتية وينفث الغضب عن صدره بصب صراعاته الروحية في المسرحيات، وكلاهما عرضة لثنائية قوية تقرر الاتجاه المتغير لموضوعات كل منهما وقوالبه، وكلاهما منجذب إلى الجوانب الأكثر بدائية في طبيعة الإنسان، ولكن كل منهما – فوق كل شيء – ثائر وورومانسي، فنه هو التعبير في غير هوادة عن ثورته)[16].

إن حالة العنف عند (سترندبرج) تتصاعد حتى يتوصل إلى قناعات بأن الله هو المسؤول عن كل ما يحيق به من دمار نفسي وعصبي بسبب ما فرض عليه من واقع اجتماعي مقيت، وإذا كان (بوشنر) قد رد سقطاته السياسية إلى القدرية التاريخية، فإن (سترندبرج) قد أرجعها إلى الله، ولكنه رفض الاستسلام لهذه الإرادة العليا وتحداها كونها قد سلبت منه

الوعي والإدراك، وبات دائم البحث عن التوازن بين ذاته الممزقة والعالم السلبي الذي يفرض عليه البؤس والشقاء.

ويرى (سترندبرج) أن التعبير عن الحب من خلال الجنس شيء من القذارة، فهو يبحث عن النقاء الروحي فاضحا التوجهات الجنسية عند شخصياته، إذ يلجأ أحيانا (إلى التضحية بتماسك الشخصية وفعلها المنطقي في سبيل تركيزه على الحرب الجنسية)[17] مؤكداً بذلك على تقديم شخصيات ثائرة على النظم الاجتماعية والسياسية والدينية، حيث وظف واقعه الذاتي في التعبير عن أزمة الإنسان ومعاناته، (وأساس مأساة الإنسان في نظر سترندبرج أنه لا وجود لحل منطقي رشيد لها، فالإنسان ضحية رغبات متصارعة متناقضة وأقوى هذه الرغبات - مثل رغبة الرجل للمرأة أو المرأة للرجل - دائما رغبة غير معقولة بل وأقوى من العقل)[18].

لقد أبدع (سترندبرج) ما سمي بدراما المحطات، حيث ظهرت هذه التقنية واضحة في نصوصه التعبيرية، ففي ثلاثية الطريق إلى دمشق (1898-1901م) ظهر أسلوب (سترندبرج) واضحا حيث قدم لنا (المبادئ الأساسية الشكلية للدراما التعبيرية التي تشمل اختزال الشخصيات إلى مجرد نماذج، تسمى بأسماء عامه مثل الغريب والشحاذ والطبيب، وتشمل ثانيا: توزيع الحدث في مناظر متتابعة، من أجل توجيه مراحل تطور الشخصية المحورية نحو هدف روحي، وثالثا: تطابق المؤلف مع شخصيته المحورية، فيمر الغريب الذي في طريقه إلى الاستشهاد بألوان من العذاب العقلي حتى ينال الخلاص بالإيمان المسيحي. وليس ثمة خصم معادل للبطل في مسرحياته: فالشخصيات الأخرى كلها ليست إلا إسقاطا للصراع الداخلي عند المؤلف وتجسيدا له)[19].

إن شخصية (سترندبرج) تظهر في ثلاثية (الطريق إلى دمشق) من خلال شخصية الغريب أو مجهول الهوية الذي يعمل كاتبا ويدمن الشراب ويعادي الكنيسة، ويتضح لنا موقفه من خلال حواراته ومن خلال ما تقوله عنه الشخصيات الأخرى التي تمثل العقل الباطن أو لا وعي الكاتب نفسه، والتي تجعل شخصيته المحورية أقرب إلى الحلم، ولا يمكن تفسيرها وفق الأبعاد الثلاثة التقليدية للشخصية المسرحية، وذلك لأن هذه الشخصية مقطوعة عن امتداداتها الاجتماعية، وهي لا تخرج عن كونها نتاجا لأوضاع معينة.

في هذه المسرحية يطرح الصراع الدرامي في الظاهر في صورة تحدي بروميثي لله، حيث نجد شخصية مجهول الهوية وهو يناوئ (غير المرئي) ويتحدى القوى غير المنظورة أن تضربه بصاعقة من البرق، كما يعمل على تحرير البشرية من الآلام التي هي في حقيقتها كبت نفسي، كذلك فإن أولئك البشر الذين سيخلصهم، والشخصيات التي تمثل القوى غير المنظورة التي يصارعها، ليست إلا إسقاطات في ذهنه[20].

إن مسرحية (الطريق إلى دمشق) تستبدل وحدة الحدث بوحدة الأنا التي تشكل أرضية لها، ويأخذ الحدث استمراريته هنا على شكل مشاهد متسلسلة غير مترابطة ضمن علاقة لا تقوم على السببية لأن المشاهد لا ينتج أحدها عن الآخر، فالغريب يعيش أزمته نتيجة للأحداث التي كانت سبباً في معاناته، ونتيجة للأحلام والأحاسيس التي تضطرب في عقله الباطن والتي تجعله يدرك أن خصمه ليس إلا جانباً من ذاته. أما الشخصيات الأخرى فهي تمثل ذواتاً بديلة أو ذواتاً مساعدة، فالشحاذ مثله في ذلك مثل الغريب، يحمل على جبهته ندبة ناتجة عن ضرب أخيه له بالبلطة، وهو مثل الغريب أيضاً يمثل كلاً من شخصيتي قابيل وهابيل، فالشحاذ والغريب تتفق ملامحهما مع وصف لمجرم مطلوب القبض عليه، وعندما يصف حملة النعش شخصية الميت الذي يحملونه في كفنه، نجد أن الميت يشبه الغريب[21].

إن محاكاة شكل الحلم هو الشكل الذي قد يبدو منطقيا في مسرحيات (سترندبرج) التعبيرية، ولا وجود لوحدتي الزمان والمكان في ظل التجارب والتخيلات والعبثيات التي عززت (دراما المحطات) التي تشكل (الفضاءات الغائرة في الروح التي يقطعها البطل في الغابات وبين الأفراد والمدن والله بحثا عن الموازنة المفقودة بين عالمه والآخر (...)، إنها المحطات التي يتوقف بها البطل ليعانق عذاباته وجحيمه وليس له من يد في أن يلقاها)[22] فدراما المحطات تجرد الأشخاص من هوياتهم، وتقدمهم كأفكار مجردة ضمن سلسلة متتابعة من المشاهد التي لا تشكل مع بعضها حدثاً موحداً، بل تشكل الأنا أو اللاشعور بالنسبة للشخص الحالم أو البطل، وبما أن حيز الأنا ليس حواريا، فإن الحوار الذاتي يفقد طابعه الاستثنائي الذي لا بد من تخصيصه في الدراما، وذلك حتى يكشف عن الحياة النفسية وهذيانات الشخصية المكبوتة بشكل غير محدود، (إن عالم المسرحية هنا - باعتباره عالما

ذهنيا- يعد مغلقا على ذاته، ومن ثم لا يمكن الهروب من تلك الرؤية المفزعة. إن التشوه الذي يصيب الشخصيات التي تمثل انعكاساً للذات المحورية يعكس الذنب الذي أقترفه مجهول الهوية، كما الأثر النفسي الناتج عن كسره للوصايا، أيضا فإن حدوث هذه الكوابيس يرجع إلى إفلاس مجهول الهوية، وفقدانه القدرة على الإبداع، ومن ثم فإن الحل يكمن في الإرادة، والقدرة على تغيير هذا العالم الداخلي من خلال المخيلة الشعرية[23]، وبذلك فإن المؤلف يحاول من خلال دراما المحطات التعبير عن أزمته بشكليها الروحي والفلسفي موضحا الأسباب التي تقف خلف كل عوامل الإحباط والفشل التي يعاني منها، ويبقى تطور شخصية البطل التعبيري عند (سترندبرج) يختلف عن تطور الشخصيات التي يقابلها في محطات مسيرته، والتي لا تظهر كثيرا إلا في لقاءه بهم وضمن إطار رؤيته.

وفي مسرحية (لعبة حلم) 1902م اتجه (سترندبرج) إلى بناء مسرحيته بشكل اقترب من أنشطة العقل الباطن، وقد كانت أفكاره - عندما كتب المسرحية - قد تأثرت بآراء الفيلسوف الألماني (إدوارد فون هارتمان) التي أوردها في كتابه (فلسفة اللاوعي)، لذلك فقد جاءت شخصيات المسرحية حلمية الطابع وأقرب إلى الأفكار المجردة، وهي تصدر عن عقل متوقد مشحون بالهموم والمعاناة، لا من خلال مملكة النوم، وإنما هي أقرب ما تكون إلى مملكة اللاشعور والعقل الباطن، ففي مقدمة المسرحية كتب (سترندبرج): (حاول المؤلف في هذه المسرحية أن يقلد شكل الحلم غير المترابط، والذي يبدو مع هذا شكلاً منطقياً. كل شيء يمكن أن يحدث، كل شيء ممكن ومرجح. الزمان والمكان ينتفيان. الخيال يتجاوز الواقع الهزيل وينسج أنموذجا جديدا: مزيج من ذكريات، تجارب، ابتداعات غير مقيدة، تناقضات وارتجالات. الشخصيات تنفصم وتندغم، تتناوب ادوار بعضها، تتمدد وتتكاثف، تذوب وتتحد، ولكن ثمة وعيا واحدا يحكم كل شيء: وعي الحالم. في هذا الوعي ما من أسرار ولا تناقض، لا شك ولا قانون. انه لا يدين ولا يبرئ، انه يعكس فحسب[24].

يتخذ (سترندبرج) من الأنا المنفرد الذي تمثله (ابنة الإله أندرا) والعالم المتغرب - المتشيئ أساسا لبناء مسرحية (لعبة حلم)، وتقوم ثيمة المسرحية على (أن الرؤية الإنسانية ليست إلا نتاجا لإبداع تلك القوة القدسية الأساسية، أو ذلك الجوهر الروحي الذي يقسم

بين البشر جميعاً. ومن ثم فالحياة ذاتها ليست إلا حلما خادعاً ليس البشر فيه إلا أطياف وإن كان لهم كياناً مادياً، وكما تؤكد الصورة الختامية الخاصة بالنار والزهور فإن الموت هو بالفعل ما يوقظنا من هذا الحلم[25].

تنوب في المسرحية مجموعة من الشخصيات عن الكاتب كشخصية (الضابط) الذي يصوره (سترندبرج) وهو متمرد على الله، وشخصية (المحامي) التي تشبه شخصية المسيح في تحملها لخطايا العالم وصراعها من أجل الضعفاء والمساكين، أما شخصية (الشاعر العالم) فتتجسد من خلالها فكرة المعارضة بين الخير والشر، والجمال والقبح.. الخ، حيث تظهر من خلالها سلسلة من المتناقضات، (ولما كان قد تحول إلى مذهب دارون، فهو يميل إلى تصوير الشخصيات وفقا لبقاء الأصلح، والانتقاء الطبيعي والوراثة والبيئة[26].

إن المؤلف ينزل (ابنة اندرا) التي تشكل شخصية رئيسة في المسرحية - من الأعلى، فها هي تقف شامخة فوق أعلى سحابة بينما تناديها الأم بالحيطة والحذر عند هبوطها، ولما كان الإله اندرا (قد سمع نواح البشر يتصاعد من أسفل، فقد قرر أن يبعث الابنة عبر الأبخرة القذرة لترى إذا كان نواح البشر له ما يبرره (...)، ومما يدل على مدى تحول سترندبرج عن كراهيته القديمة للنساء، إنها - على غرار اليانورا في عيد الفصح - شبح أنثوي تعبر عن عطف المؤلف على مصير البشرية واستعداده لافتداء الإنسان بمشاطرته آلامه)[27]، لذلك فلا يتوانى (سترندبرج) هنا عن تخليد (ابنة اندرا) بإنزالها من السماء محاولا بذلك الدلالة على علو مكانتها، ومن ثم ارتفاع قيمتها الفكرية وتطلعاتها الإنسانية التي تتصف بها.

إن مسرحية (لعبة حلم) تجسد إيمان المؤلف الحقيقي والواضح بحياة الأحلام، حيث يعيد المؤلف من خلالها إنتاج بنية الحلم وليس محتواه الفعلي، فهي تعبر من خلال شخصياتها عن العقل الشعوري الخاص به، إذ تبدو الشخصيات وكأنها مرآة عاكسة لهموم المؤلف وآلامه معبرة بذلك عن وجهة نظره بكافة تناقضاتها في سبيل الوصول إلى هدف المسرحية القائم على استحالة حل اللغز الأليم للوجود، إذ (أن البشر ليسوا إلا أرواحاً حبيسة أجساد، ويقضون عقوبة الحياة في وجود قوامه المادية. إن سر الباب في هذه المسرحية

يكمن في العدم، الذي تتطلع إليه الطبيعة الروحية للإنسان خلافاً مع الوجود المادي له، فالمعاناة في هذا الإطار تصبح بمثابة العامل المساعد الذي يعمل على تجريد الروح، وذلك عن طريق جعل الحياة اليومية أمراً لا يطاق)[28]. فالخبرة الشخصية للمؤلف مع الأحلام تجعله لا يستطيع الفصل بين الخيال والواقع، وبالتالي قبول كل فكرة تطرح نفسها على ذهنه، حتى لو بدت بمعايير العقل الواعي فكرة لا أخلاقية ولا يمكن لها أن تخضع للمنطق المألوف.

إن مسرحية (لعبة حلم) هي بمثابة ارتياد للذات وهي (تكاد تكون خالية تماما من أي تذمر شخصي، ذلك لان الدراما لم تعد عند سترندبرج عملا من أعمال الانتقام بل وسيلة للتعبير عن الشفقة على جميع الكائنات الحية)[29]، فهو يظهر معاناة الإنسان من خلال تضخيمها، لتظهر في الوقت نفسه الفرق بينها وبين حياة السعادة الخاصة بالبشر، وكل ذلك يأتي بهدف تحقيق الشفقة والعطف على هذه الكائنات وعدم إنزال العقاب بها، لأن الإنسان عند (سترندبرج) يكفيه أن يكون إنسانا حتى يصبح جديرا بالشفقة.

هوامش الفصل الثاني

1- ينظر: باونيس، الان، الفن الأوروبي الحديث، ترجمة. فخري خليل، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1990م، ص 135.

2- باومان، باربارا، واوبرله، بريجيتا، عصور الأدب الألماني: تحولات الواقع ومسارات التجديد، ترجمة. هبة شريف، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، 2002م، ص 282.

3- ينظر: البشلاوي، عبد الرحيم، مقدمة مسرحية الآلة البشرية، ترجمة. أنور المشري، القاهرة: مكتب مصر، 1963م، ص 1.

4- ينظر: خشبة، دريني، أشهر المذاهب المسرحية، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1961م، ص 212.

5- باومان، باربارا، واوبرله، بريجيتا، عصور الأدب الألماني...، ص 292.

6- سخسوخ، أحمد، جورج بوشنر، - خمسون عاماً على رحيله، القاهرة: الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية، مجلة الفنون، العدد 32، السنة الثانية، أبريل 1987م، ص81.

7- ميليت، فرد. ب.، وزميله، فن المسرحية، ترجمة. صدقي حطاب، بيروت: دار الثقافة، 1966م، ص 370.

8- العذاري، طارق، المسرح التعبيري، إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ب ت، ص 230.

9- مكاوي، عبد الغفار، البلد البعيد، القاهرة: دار الكاتب العربي، 1968م، ص 156.

10- خشبة، دريني، أشهر المذاهب المسرحية، ص 214.

11- عبد الوهاب، فاروق، المذهب التعبيري في المسرح، القاهرة: مسرح الحكيم، العدد 8، 1964م، ص 50.

12- العذاري، طارق، المسرح التعبيري، ص 320.

13- مكاوي، عبد الغفار، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ب ت، ص 86.

14- أوغست سترندبرغ (1849م-1912م): مؤلف مسرحي وروائي ولد في ستوكهولم، عمل مدرساً وصحفياً وموظفاً في مكتبة قبل أن يحقق النجاح الذي صادفته مسرحيته (الفرقة الحمراء) عام 1879م، من أهم مسرحياته: الأب 1889م، ثلاثية الطريق إلى دمشق 1898م، البجعة 1907م، وغيرها.

15- مصطفى، محمد توفيق، مقدمة الأعمال المختارة - سترندبرج، ج 1، الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، 1970م ص 10.
16- بروستاين، روبرت، المسرح الثوري، ترجمة. عبد الحليم البشلاوي، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1964م، ص 82.
17- المصدر نفسه، ص 91.
18- رشدي، رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ص181.
19- جارتن، هـ. ف.، الدراما الألمانية الحديثة، ترجمة. وجيه سمعان، القاهرة: مركز كتب الشرق الأوسط، 1966م، ص 146.
20- ينظر: اينز، كريستوفر، المسرح الطليعي، ترجمة. سامح فكري، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1998م، ص 61.
21- ينظر: المصدر نفسه، ص (61-62).
22- العذاري، طارق، المسرح التعبيري، ص 113.
23- اينز، كريستوفر، المسرح الطليعي، ص 62.
24- سترندبرغ، أوغست، لعبة حلم، ترجمة. إبراهيم وطفي، دمشق: وزارة الثقافة، 1972م، ص3.
25- اينز، كريستوفر، المسرح الطليعي، ص 71، نقلاً عن:
Strindberg: The plays, Vol. 2 pp. 628 FF. and Letter to Carl Larson. 2 November 1901,Cit.ibet. P547.
26- بروستاين، روبرت، المسرح الثوري، ص 91.
27- المصدر نفسه، ص 116.
28- اينز، كريستوفر، المسرح الطليعي، ص (71-72).
29- بروستاين، روبرت، المسرح الثوري، ص 115.


الذخيرة العربية

الفصل الثالث

المسرح والقضايا السياسية المعاصرة





الذخيرة العربية

الفصل الثالث

المسرح والقضايا السياسية المعاصرة

انطوى المسرح منذ عصوره الأولى على دعوة سياسية حاولت استيعاب حياة الإنسان بوصفه يعد كائنا متطوراً وواعياً، ومع ازدياد وعي الإنسان وتطور الحياة حوله، برز دور الدراما وأهميتها في وجوب وضع قوانين خارجية وداخلية تأخذ دورها على مستوى المجتمع.

فقد شكل المسرح بدعوته السياسية ومنذ عهد الإغريق القدماء اهتماما كبيراً بالحقوق المقدسة للإنسان الإغريقي ، ورغم أن الدراما الإغريقية قد تشكلت من أساطير وملاحم أحاطت بحياة الإنسان الإغريقي وكيانه، إلا أنها ناقشت بعمق فكري وفلسفي مسيرة الأفراد من حيث أنهم بشر يؤثرون ويتأثرون، فقد حملت لنا مأساة (انتيجونا) لـ (سوفو كلس) مسألة غاية في الأهمية ، حيث بينت الفرق بين من يقتل دفاعا عن وطنه، وبين من يقتل وهو يحارب وطنه بوصفه يعد فرداً في مجتمع له أصول وقواعد وأسلوب في السياسة.

إن الإسقاطات السياسية قد واكبت فن المسرح على امتداد مراحله التاريخية، ولكن ظهور تنظيرات المخرج الألماني (ايرفين بيسكاتور) مع بدايات القرن العشرين بلورت ملامح المسرح السياسي بشكلها الكامل، وقد جاء ظهور هذا المسرح كرد فعل على الآثار السلبية الناجمة عن الحرب العالمية الأولى.

والمسرح السياسي هو (استخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة - غالباً ما تكون سياسية، وقد تكون اقتصادية - مع تقديم وجهة نظر محددة بغية التأثير في الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد على كل أدوات التعبير التي تميّز المسرح عن كل ضروب الفنون الأخرى)[1].

وفي المسرح السياسي يختار رجل المسرح موقفه الاجتماعي ويلتزم به، وهو بطبيعة الحال إلى جانب الجماهير لاسيما الطبقات المستغلة، ويدخل في التزام رجل المسرح السياسي أيضاً أمر توصيل المسرح إلى هذه الطبقات، بعد أن كان متاحاً فقط للطبقات القادرة من الأرستقراطية والبرجوازية، التي تعد المسرح نزهة ليلية يرتاده أفرادها في ملابس السهرة[2]، حيث يظهر جلياً منذ البداية موقف المسرح السياسي من النظام الطبقي بكل تشعّباته، لاسيما تلك الطبقات المسحوقة التي يناصر قضاياها بشكل فعّال.

إن المسرح السياسي يسعى إلى إيقاظ المتفرج وتعليمه من خلال عرضه للحقائق وللواقع المرتبطة بالجماعة مبتعداً في ذلك عن الفردية، وهذه الحقائق يتم التوصل إليها بعد البحث والتقصي، لكن المسرح ذو الإسقاطات السياسية يختلف عن ذلك، فهو قد يعتمد الواقع والتاريخ في صياغة مادته وقد لا يعتمد ذلك، ولكن إذا استخدم الواقع التاريخي فلا يجب أن يحاسب الفنان على الحرية التي يمارسها في استخدامه، ومما لا شك فيه أن المسرح منذ عهد الإغريق كان ينطوي على دعوة سياسية تهتم بالحقوق المقدسة للإنسان الإغريقي، ولكن حديثاً فإن (الدراما الملتزمة سياسياً أو اجتماعيا تستخدم البنى المنطقية سواء كانت هذه البنى جدلية كما عند (بريخت) أو تقليدية تقوم على السبب والنتيجة كما نجدها عند (برناردشو)، ذلك لأن هدفها هو طرح برنامج مستقبلي يقوم على الثورة الطبقية وتطور الجنس البشري وذلك من خلال إدراك واع لقضايا محددة، ويتمثل ذلك في رغبة (شو) في وجود متفرجين فلاسفة، كما يتمثل أيضاً في محاولات (بريخت) في غرس روح الملاحظة المدققة في جمهوره وذلك مع جعل الاستجابات العاطفية في مرتبة ثانوية حيث تستخدم فقط كتقنية لتعزيز الرسالة الذهنية بشكل إيجابي)[3]، تماشياً مع الأهداف الجوهرية للمسرح السياسي والمرتكزة على التوعية والتثقيف والتحريض.

والمسرح السياسي الذي يتخذ من فلسفة الحكم في جوهرها النظري، أو في بعض مظاهرها أو أنماط تطبيقها مادة وموضوعاً له، ينقسم إلى ثلاثة أنواع رئيسة:

1- مسرح سياسي إصلاحي: أي مسرح نقد سياسي بنّاء يهدف إلى إصلاح أخطاء التطبيق ويؤدي في النهاية إلى تثبيت النظام السائد.

2- مسرح سياسي ثوري: وهو مسرح دعوة (في أفضل صوره) أو دعاية (في أسوئها) وهو يدعو إلى استبدال نظرية سياسية بأخرى.

3- مسرح فكري سياسي حقيقي: وهو المسرح الذي يعرض لعدة أيدلوجيات متصارعة دون التزام المؤلف بالانتصار لواحدة بعينها[(4)].

إن المسرح السياسي على مستوى الموضوع والشكل، يحتوي على مجموعة من المبادئ الأيدلوجية التي يتطلب تجسيدها الابتعاد عن الأساليب المسرحية التقليدية، وإيجاد شكل مسرحي جديد يتلاءم مع طروحات المسرح السياسي.

لقد ارتبط ظهور المسرح السياسي في القرن العشرين بالمخرج الألماني (اورفين بيسكاتور) المولود عام 1893م، وكان لاعتناق (بيسكاتور) للفكر الماركسي أثره الكبير في الاهتمام بإنشاء مسرح يركّز على عرض القضايا والمشكلات التي تجتاح المجتمع، إذ جاء مسرحه كشكل من أشكال المسرح السياسي الإصلاحي القائم على النقد بهدف معالجة الأخطاء الناجمة عن التطبيق في سبيل الوصول إلى الحالة المثلى للمجتمعات، وقد تبلورت أفكاره حول المسرح السياسي نتيجة للآثار السلبية الناجمة عن الحرب العالمية الأولى، ففي عام 1915م (يجند بيسكاتور في قوات الجيش الألماني العامل، ولكنه يصاب بالرعب من الحرب، ومن حياة العسكرية ويتمثل أمامه شبح الموت حقيقة واقعية لا فكاك منها، وخاصة بعد أن يستعمل الجيش الألماني الغازات السامة في المعركة، وبعد أن يرى بعينه أكداس الجثث من الجانبين المتحاربين، فيلحق بمسرح عسكري تابع للجيش الألماني)[(5)].

وقد اتخذ (بيسكاتور) من واقع الإنسان المتشعب بين الحروب والثورات مصدراً يبني على أساسه مسرحه السياسي، إذ من شأن هذا المسرح أن يناسب وجهة النظر الثورية التي تبناها، لذلك رفض بيسكاتور { مسرح الهروب } والارتداد إلى الذات، فالمسرح لديه وسيلة

تعليمية، وهو لا يهتم بالإنسان الفرد المنعزل ضحية الصراعات الداخلية من خلقية ونفسية، فهذا الاهتمام من سمات المسرح البرجوازي، والذي يعنيه حقاً هو الإنسان السياسي إن جاز التعبير والذي يعد أنموذجاً لطبقة بأسرها، ومن ثم يجب أن تتسع المنصة لتشمل أبعاد التاريخ وإظهار الإنسان في مواجهة المجتمع، وقدر المجموع، وليس قدر الفرد بل وقدر عصر بأسره[6]، لذلك فقد طالب القائمين على المسرح بإظهار الإنسان في أنقى صوره لأنه كان يبحث عن الصيغة المثلى للإنسان الذي يتقاطع مع فكرة الحرب والتدمير، (وبتعبير أدق: إظهاره كتحضير كيماوي نقي، وجعل هذا (شيئاً في حد ذاته) ليس كمركز أساسي للدراما فقط، بل للمسرح ككل، وبذلك يكون مبدأ الفن من أجل الشعب قد تحوّل عنده إلى مبدأ (سيطرة الفن) عن طريق عظمة الإنسان)[7].

وكان لرفض (بيسكاتور) لفكرة الحرب واهتماماته السياسية دور في بلورة أفكاره حول الفن والسياسة، إذ أنه رأى من الخطأ الربط بين هذين المصطلحين، لأن ذلك من شأنه أن يؤدي إلى العمومية وعدم الوضوح، مع التأكيد على الدور السياسي الواعي الذي يسهم في (التعريف بشكل واسع بالصراع الطبقي والمشاركة في قيادته،إنه يريد للطبقة العاملة أن تعرف، وأن تكافح عن وعي بالحقائق، غير أنه يمارس هذه الرسالة من خلال المسرح، ومن هنا لا بد من المعرفة التامة بإمكانيات المسرح، وتوظيفها توظيفاً موضوعياً في هذا السبيل)[8].

إن المنطلقات الجمالية لمسرح (بيسكاتور) السياسي لا تتقيد على مستوى النص والأفكار والمضامين بالأشكال الدرامية التقليدية، وهي تهدف إلى خدمة الجمهور العمّالي كونها تؤمن أن هناك أفكاراً ثورية إصلاحية يجب إيصالها عبر المسرح وعناصره إلى المتلقي، لذلك فقد بدأ (بيسكاتور) بالبحث عن مفاهيم جديدة تمكنه من إيصال أفكاره إلى المجتمع، منطلقاً في ذلك من دوره الإنساني والحضاري، حيث قدم (نظرية أسماها (وجهة النظر الجديدة) نقطة الإرتكاز الأساسية فيها تعتمد على وظيفة الإنسان في الحياة وتتمثل في: وضع الإنسان، مظهره، وظيفته في إطار المسرح الثوري، الإنسان وانفعالاته، علاقته: الخاصة أو العامة التي يفرضها عليه المجتمع، موقفه إزاء القوى الخارقة: الله، المصير، القدر أو أي شكل آخر تتخذه هذه القوى في مجال التطور)[9].

ويكمن دور المسرح عند (بيسكاتور) في عرضه للأحداث الفردية ومدى انعكاسها على الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لحركة الجماعة، لذلك نجد انحيازه الواضح إلى الجماعة ضد الفردية، على اعتبار أن الجماعة هي خليط من الضعفاء والمضطهدين، ومن هنا فقد أكد ضمن فلسفته على تضحية الفرد من أجل تحقيق السعادة للجماعة، إذ قدم من خلال ذلك أفكاره التقدمية وناقشها وصولاً إلى تحقيق مصلحة المجتمع طبقاً لطروحات الفكر الإنساني الاشتراكي، لذلك فلا عجب أن يقول بيسكاتور: (إن للإنسان على خشبة المسرح وظيفة اجتماعية بالنسبة إلينا، فليست صلته بذاته أو صلته بربه، بل صلته بمجتمعه هي التي تحتل مكان الصدارة، وحيثما يظهر تظهر معه في الوقت ذاته طبقته وفئته، وحيثما يقع في صراع أخلاقياً كان أم نفسياً أم غريزياً فهو يقع في صراع مع المجتمع)[10].

إن الأمر يتطلب في مسرح (بيسكاتور) أن يتم تجاوز(الفردية البحتة للأشخاص، والطابع العرضي للمصير عن طريق خلق صلة بين العمل الذي يتم على خشبة المسرح وبين القوى الفعّالة تاريخياً)[11]، إذ تبدو بذلك بطولة الشخصية الفردية نابعة من موقفها السياسي، حيث يتم الارتقاء بمصيرها إلى فكرة أسمى تحمل لنا هموم الجماعة.

ويرى (بيسكاتور) أن على المؤلف الالتزام بإبراز وجهة النظر الجماعية والتعبير عنها، وبيان الحقيقة السياسية التي تؤكد دوماً أن اللوم يقع على الظروف والاستعمار، وليس على الإنسان فيما آلت إليه الإنسانية من وضع مأساوي، وعلى المؤلف أن يبتعد في طروحاته السياسية عن إبراز ميوله الشخصي وفلسفته والتعبير عن الذات، وإن يهتم بإبراز التكوين الثقافي لشخوص مسرحياته وبيان أعمالهم، متوخياً الدقة الكاملة وإظهار الحقيقة التاريخية كما هي من غير زيف، على أن يقوم المسرح الذي يعالج القضايا الراهنة بدوره الإيجابي الفعّال في حركة تطور التاريخ وضمن الوقائع والأحداث الساخنة، (وفي هذه المحاولات لا يقبل المسرح أية قيود عليه، بل يرى أن من حقه إظهار جميع الأشخاص الذين قاموا بدور معين في التطور التاريخي لفترة معينة، وخاصة إذا كانوا من القوى المؤثرة في النواحي الاجتماعية والسياسية لهذه الفترة)[12]، حيث ينسحب عرض الحقيقة التاريخية على الشخصيات التي يتم نقلها إلى المسرح، لأن المسرح السياسي في واقعه نشأ بفعل أزمات حقيقية نتجت عن وقائع وشخصيات حقيقية.

إن موقف (بيسكاتور) ورؤيته الفنية في طرح وجهات النظر السياسية لمعالجة القضايا الإنسانية، يأتي في محاولة منه لاستنهاض الجماهير للقيام بدورها الإصلاحي، (وعليه فلم يكتف (بيسكاتور) بالتأثير في مشاهده تأثيراً فنياً بحتاً مصبوغاً إلى حد كبير بالنزعة العاطفية، بل وجد أن رسالة المسرح هي التدخل بطريقة إيجابية في مجرى الأحداث، ولا بد من إظهار جميع الشخصيات التي يعتبر دورها حاسماً في فترة معينة بوصفها ممثلة لبعض القوى السياسية والاجتماعية، وأن الحقيقة السياسية هي المشجع والدافع لمعاملات الإنسان في كل هذه المواقف، (...) إن الخدمة التي يقوم بها المسرح السياسي لجماهير الطبقة الكادحة هي أن يقدم أعمالاً مسرحية تعمل على مخاطبة عقولهم للتحرر علمياً وثقافياً كخط مواز للدور الذي تقوم به القيادة السياسية)[13].

وهكذا كانت أساس دعوة (بيسكاتور) قائمة على تقديم مسرح تحليلي مبني على الحقيقة العلمية الموضوعية التي تستند إلى الواقع، على أن يكون الحدث مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعاناة الإنسان، حيث تقدم هذه الحقائق للجمهور، ويبقى الهدف من تقديمها ليس مجرد تحقيق التسلية، وإنما لمطالبة الملتقي باتخاذ موقف محدد مما يعرض أمامه على الخشبة، بغية توجيهه للإسهام في تغيير الأوضاع السياسية والاجتماعية السيئة وممارسة دوره الإنساني والحضاري.

ومما لا شك فيه أن أسلوب العرض في المسرح السياسي يختلف عن غيره من أساليب، وذلك بسبب الاختلاف في الأهداف التي يتوخاها العرض حتى تلك المذاهب القريبة من السياسة كالتعبيرية، ففي عروض المسرح السياسي يفترض أن نوظف تقنيات تستطيع حمل المنطلقات الفكرية والجمالية للرؤية الخاصة بالفنان السياسي وذلك لما يزخر به المسرح السياسي من توجهات وأفكار.

وفي تنظيراته حول المسرح السياسي، أكد (بيسكاتور) أن المسرح يجب أن يخدم الحركة الثورية بتقديم عروض للجماهير تحررهم علمياً وثقافياً، ويجب أيضاً التوقف عن العمل بالأسلوب الدرامي، ويجب أن يحقق العرض الملحمي لحقبة من الحقب أقصى حد ممكن من الصدق والكمال في تصوير الحقائق، والنص المسرحي لا يهم إلا بقدر ما يصلح كشواهد وأسانيد، وكوننا نعيش في الزمن الحاضر في حقبة تغلي بالمتغيرات السياسية، فإن السياسة

تحتل المستوى الأول من الاهتمام وتستوعب الجميع تحت جناحها، ويجب ألا نكتفي بالحديث عن الواقع بل علينا أن نغيره[14]، وبالتالي فإن الأمر يتطلب خلق علاقة مباشرة مع الجمهور، وذلك بالخروج من مفهوم الجدار الرابع الذي عرف عند الطبيعيين أمثال (أندريه أنطوان)، من أجل تعزيز مبدأ المشاركة (ومسرح المشاركة يسعى إلى إقحام جمهور النظارة والممثلين في تجربة مشتركة (...) ويعطي المتفرجين ما يركّزون عليه أكثر من مجرد قصة وبعض الشخصيات، {ويطلب منهم أن يكونوا على علم بكثير من الأشياء المختلفة : الممثلين باعتبارهم جماعة من الناس، والممثلين باعتبارهم مسافرين، والموضوعات السياسية للمادة طبيعة المجتمع المعاصر، وظرف السخرية الذكية والشعر)[15].

إن العروض المسرحية التي تستخدم منطقة عرض غير محددة من شأنها إقحام المتلقي في عملية المشاركة العقلية والعاطفية، التي هي سمة من سمات مسرح كل من (بيسكاتور) و(بريخت) على حد سواء، مما يؤشر حالة اتساع مسرح الأحداث لتوضيح المعاناة التي تعيشها الجماهير بشكل صريح وواضح، لذلك فقد لجأ (بيسكاتور) إلى التقنيات الحديثة في محاولة منه لتحقيق (المنهج التركيبي في العرض المسرحي، فوظف السينما والشرائح المصورة وكافة الابتكارات الميكانيكية التي أتاحتها المكتشفات الحديثة (...) ونضيف أنه لجأ في كثير من الأحيان إلى استعمال التركيبات المعقدة بالحديد، بل كثيراً ما لجأ إلى المنظر ذي الطوابق المتعددة)[16] خدمة لأهدافه السامية في تقديم مسرح موجه إلى تحقيق الدعاية السياسية والاجتماعية، وتحليل المبادئ الفكرية والفلسفية التي تحكم هذه الدعاية.

والواقع أن (بيسكاتور) قد فرّق بين نوعين من المسرح: (فهناك المسرح الشامل بمعناه البسيط، والذي يفترض تجمع عدد من الفنون في كل موحد، بالإضافة إلى مرونة الممثل المتعدد القدرات، والآخر مسرح الشمول والذي يرتبط أساساً بحلبة التمثيل وتشكيلاتها المبتكرة، والتي يمكن أن تستوعب عروضاً ذات أحداث تاريخية وسياسية واجتماعية بحيث نجد لها صدى مباشراً مع الجماهير طوال لحظات العرض)[17]، وبالتالي فهو يميل إلى النوع الثاني أكثر من غيره لأنه من شأنه أن يتيح الإمكانات لعرض المشكلات الصعبة التي تواجه الإنسان وتسبب معاناته، كالسياسة وفساد القضاء والحروب وكل ما من شأنه أن يوصل الأفراد إلى أسوأ حالات الهلاك الإنساني.

وعلى مستوى مضمون العرض يعتقد (بيسكاتور) أن المسرح السياسي يجب ألا يكتفي بعرض الأحداث الفردية، بل يحلل انعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية مقرراً بذلك كافة الوقائع التاريخية المتصلة بها، بشكل ينقل الصورة (الدرامية) إلى الحدود والآفاق (الملحمية) وذلك بإكساب العرض المسرحي الطابعين القصصي والوصفي، مع اللجوء إلى كافة الوسائل التوضيحية كالمعلقات واليافطات والبيانات والشرائح الزجاجية والأفلام التسجيلية، وذلك لربط الأحداث التي يجري عرضها بأحداث التاريخ القريب والبعيد من خلال علاقة ديالكتيكية[18]، تؤكد حالات التناقض التي تثير مخيلة المتلقي وتوجهه للتفكير بالواقع ومحاولة العمل على تغييره من الحالة السلبية إلى الحالة الإيجابية المثلى.

وقد استغل (بيسكاتور) تقنيات السينما في عمله المسرحي، إذ ساعد الفيلم على انتشار أسلوب السرد الروائي المتناول تناولاً مختلفاً في المسرح، كما ساعد مونتاج الشريط على تكثيف (الحكي والقص) واستخدام التلخيصات، كذلك أعطت السينما للمخرج المسرحي الحرية في تغيير أماكنه المسرحية ومواقعه الدرامية، وتم ربط المشاهد بعنصر الصوت الذي سبق أي عنصر فني آخر فوق الخشبة، مما ساعد على استقراء تلك الرموز المكانية من قبل المتفرج بينما كان مسرح القرن التاسع عشر يحتاج إلى توصيف لهذه الأماكن[19]، فالسينما في مسرح (بيسكاتور) عبّرت عن حالة التطور في توظيف التقنيات المسرحية، حيث حقق من خلال معالجته الإخراجية أسلوب تقني وصياغة جديدة لوسائل العرض المسرحي كان لها دورها في تعزيز فلسفة المسرح السياسي، إن للسينما في مسرح (بيسكاتور) وظائفها المتعددة التي تتوزع بين (التعليم والتفسير والمناخ الدرامي، فالوظيفة الأولى تتحقق بتوسيع دائرة الأحداث التي تجري على خشبة المسرح، حيث تبدو نتيجة منطقية لما كان يحدث لها في الماضي، والوظيفة الثانية تتحقق باستفزاز الجماهير إلى ممارسة النقد والاتهام، أما الوظيفة الثالثة، فإنها تتحقق باعتبار أن ما يقدمه الفيلم هو في الواقع بديل لما لا يستطيع المثلون تقديمه على خشبة المسرح لأنه في هذه الحالة سيكون مصطنعاً وغير مقنع)[20].

ويؤكد (بيسكاتور) في تنظيراته على الدور المناط بمصممي المسرح من إبداع في تشكيل العرض المسرحي وتجسيد الرؤية الإبداعية للمخرج، حيث يقول في ذلك : (إن مصممي المسرح مسؤولون عن توفير جميع الإمكانات والأشكال الهندسية المجردة التي تعطي

كل ما نبغيه من تصورات تخدم العرض المسرحي)[21]، لا سيما إذا أخذنا بعين الاعتبار خضوع عروض المسرح السياسي لأسلوب التركيب القائم على توظيف بنى متعددة، ووحدات تكوينية قد تكون مختلفة عن بعضها البعض، ومع ذلك يبقى مسعى المخرج قائماً لتحقيق عرض مسرحي تركيبي، وهذا إن دلل على شيء فهو يؤكد على أهمية أن يكون المصممون هنا على قدر من الإدراك والوعي لطبيعة العمل في المسرح السياسي.

وقد كتب (رايموند ويليامز) حول عرض (الأعلام) قائلاً: (كان عرض بيسكاتور (الأعلام) في 1924م أنموذجاً لهذه الحركة، وفيها كانت " أعمالنا تحريضاً وحثّاً، نحاول عن طريقها أن نرتبط بالتاريخ الحي وأن نقوم بفعل سياسي "كان العرض يعتمد على حادثة إلقاء قنابل في شيكاغو، شنق بعدها أربعة من الفوضويين، كان بيسكاتور يصفها بأنها (دراما ملحمية) وكان فيها ست وخمسون شخصية، في عمل مفتوح وعام عن عمد، وكان أثاث الخشبة عند حدّه الأدنى، ومساحات الأداء تحددها وتعزلها الإضاءة على أساس من السقالات والمنصات التي راد الطريق إليها (تايروف) في البنائية، مع فريد من التطورات الآلية، وأدخلت إلى الفعل لقطات من الأفلام والعناوين وكان يمكن التوجه بالخطاب المباشر إلى الجمهور، وكان التركيز كله على التدفق والحدوث معاً لأحداث تبدو متباعدة، وكانت الأفلام الإخبارية وبلاغات الراديو تقطع التجسيد الدرامي المباشر لجماعة الممثلين)[22].

لقد كان لتنظيرات (بيسكاتور) الأثر الواضح في تعزيز الدور النضالي للمسرح، فنتيجة لشعوره الإنساني العميق بمأساوية الأحداث التي ألقت بظلالها على الإنسان مع بدايات القرن العشرين، تشكلت استجابته الفكرية والجمالية، فأخذ المسرح هنا دوره في فضح السياسات النفعية والاستعمارية التي كانت تلجأ لها الدول العظمى آنذاك من خلال استعباد واضطهاد الشعوب الفقيرة.

هوامش الفصل الثالث

1- حمودة، عبد العزيز، المسرح السياسي، عمان: دار البشير للنشر والتوزيع، 1988م، ص،أ،ب.

2- ينظر: أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979م، ص 193.

3- أينز، كريستوفر، المسرح الطليعي، ترجمة. سامح فكري، القاهرة : وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1996، ص 25.

4- صليحة، نهاد، المسرح بين الفن والفكر، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة والهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م، ص 99.

5- أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، ص 195.

6- العشري، أحمد، ايرفين بيسكاتور والمسرح السياسي بين النظرية والتطبيق، القاهرة : الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية، مجلة فنون، العدد 26، السنة السادسة، سبتمبر 1985م، ص 44.

7- حركة، أمل فضل، عرض وتحليل كتاب المسرح السياسي، تأليف : ايرفين بيسكاتور، الكويت : وزارة الإعلام، مجلة عالم الفكر، المجلد الرابع عشر، العدد 4، ص 219.

8- أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، ص 196.

9- حركة، أمل فضل، عرض وتحليل كتاب المسرح السياسي، ص 219.

10- زوندي، بيتر، نظرية الدراما الحديثة، ترجمة. احمد حيدر، دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1977م، ص 12. نقلاً عن: بيسكاتور، المسرح السياسي، برلين، 1929م، ص131 وما يتبع.

11- المصدر نفسه، ص 124، نقلاً عن بيسكاتور، ص 65.

12- حركة، أمل فضل، عرض وتحليل كتاب المسرح السياسي، ص 222.

13 - العشري، احمد، ايرفين بيسكاتور والمسرح السياسي بين النظرية والتطبيق، ص 45.

14- ينظر: أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، ص(200-201).

15- زكي، احمد، المخرج والتصور المسرحي، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988م، ص (179-180).

16- أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، ص 202.
17- زكي، احمد، المسرح الشامل، بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم، ب ت، ص23.
18- ينظر: أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، ص 197.
19- ينظر: هبنر، زيجمونت، جماليات فن الإخراج، ترجمة. د. هناء عبد الفتاح، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكاتب، 1993م، ص 189.
20- أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، ص 198.
21- زكي، احمد، المسرح الشامل، ص 23.
22- ويليامز، رايموند، طرائق الحداثة، ترجمة. فاروق عبدا لقادر، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1999م، ص (126- 127).



الفصل الرابع

المسرح الملحمي وقضايا التغيير الاجتماعي





الذخيرة العربية

الفصل الرابع

المسرح الملحمي وقضايا التغيير الاجتماعي

يعد (برتولد بريخت) من المجددين في المسرح من خلال تنظيراته حول المسرح الملحمي الذي عارض من خلاله المسرح التقليدي، حيث رفض المفهوم الأرسطي السائد للمحاكاة آنذاك وقد (جمع بريخت في طريقته بين أشد العناصر تنافراً في السياق الدرامي، ويكفي أن نسمع كلمة المسرح الملحمي وهو مصطلح نقله بريخت عن أستاذه بيسكاتور لكي ندرك الطبيعة الجدلية لمسرحه، المتناقضة بالضرورة مع المستقر والثابت من تراث مسرحي عتيق، ولم تكن هذه التسمية تخرج بالمسرح عن جوهره كساحة للفعل الدرامي، وليس للسرد الملحمي بقدر ما كانت محاولة للعودة به إلى أهم عناصره على الإطلاق، إلا وهو الكورس / الراوي / المغني / هذا الذي رأينا ما كان له من أهمية في بنية المسرح الإغريقي القديم)[1]، وهكذا فقد أراد (بريخت) بذلك أن يدلل على تسلسل الحوادث المروية بدون تعقيد بالزمان والمكان متحرراً بذلك من البناء الدرامي التقليدي الذي يتطلب تطور الحبكة وتصاعد الفعل الدرامي إلى ذروة التأزم نزولاً إلى الحل المنطقي للأحداث.

وحينما لم يف هذا المصطلح بالغرض المطلوب بشكل كامل، اتجه (بريخت) إلى استبداله بمصطلح (الديالكتيك) متأثراً بذلك بفلسفة (هيجل) وتعزيزاً لفكرة الجدل النقدي التي يقوم عليها مسرحه، الذي (يكشف عن الجدلية في الثبات، فكما أن سيل الزمن عند (هيجل) لا ينتج الجدلية، وإنما وسيلة لإظهارها وحسب، فإن التصريحات والمواقف المتناقضة لا تنتج الجدلية في المسرح الملحمي، لأن الحركة وحدها هي التي تنتجه)[2].

وإزاء صحوة (بريخت) على واقع المسرح الأوروبي المتعثر في العقد الثاني من القرن العشرين، كان لا بد له من البحث عن شكل جديد للمسرح يتبنى عرض الواقع المؤثر السائد الذي كان يعيشه الإنسان بفعل تأثيرات الحروب وما نتج عنها من مآس، لذلك فقد اختار (بريخت) العودة إلى تنظيرات (أرسطو) و(جوته) و(شللر)، في حين شكّل لقاؤه مع المخرج (ايرفين بيسكاتور) نقطة حاسمة في مسيرته الفنية، فلا عجب أن نراه في عام 1947م يكتب لـ (بيسكاتور) قائلاً: (يهمني أن أؤكد أن أحداً من بين جميع الذين صنعوا المسرح خلال السنوات العشرين الأخيرة لم يكن أقرب إلي منك.. ويجيبه (بيسكاتور): وأنا من جانبي أعتقد بأن أي مسرحي لم يكن أكثر منك دنواً من مفهومي للمسرح)[3].

ومثلما كان للواقعية الجديدة دورها في التمهيد للمسرح الملحمي من خلال ملامحها السياسية، كان للحركة التعبيرية في ألمانيا متمثلة ب (فرانك فيديكند) و (جورج بوشنر) الأثر الواضح على (بريخت)، بوصفها قد شكّلت ثورة على الأشكال والقوالب التقليدية، إذ فتحت مسرحية (موت دانتون) لـ (بوشنر) الطريق أمام (بريخت) لتلمس نظريته حول المسرح الملحمي، ومنحته تلك اللغة الفجة، وذلك الأسلوب الذي تتحاور به الشخصيات متجاوزة نفسها، والاستخدام الصائب للهجة صادمة وسريعة، كذلك فقد ظهر جليا استعارة (بريخت) باستفاضة من (رامبو) و (بودلير) اللذان شكّلا قطب جاذبية له، إضافة إلى ميله لشاعر آخر عاش في القرن الخامس عشر هو (فرانسو افيون)[4].

ومثلما أثر المسرح الشرقي في كثير من مخرجي وفناني المسرح الغربي، جاء هذا التأثير على بريخت من خلال المسرحين الصيني والياباني، فقد أثّر مسرح (النو) الياباني على (بريخت) كونه يعالج ببساطة المشاكل الأخلاقية، حيث (يقدم المسرحيات اليابانية التقليدية في حيّز خال، وفيها يكون أداء الممثل مؤسلباً، ووجهه مقنعاً أو خالياً من أي تعبير، أما عناصر الديكور فكانت قليلة العدد، ولها دائماً دلالة مباشرة، بينما يكون الموسيقيون وهم قليلو العدد والكورس مرئيين فوق خشبة المسرح، وكان صوت الممثل يتبع منحى شاعرياً، بين اللغة المحكية واللغة المغنّاة وكان الصوت يشتغل مثل آلة موسيقية وفي شكلها الأكثر بساطة، كانت مسرحيات (النو) تتألف من رقصة يسبقها حوار يفسر دلالتها، أو يعرض الموقف الذي تتحدد منه، وفي بعض الأحيان كان ممثل (النو) يتوجه بحديثه مباشرة إلى الجمهور ويقاطعه الكورس)[5].

وقد تأثر (بريخت) بالمحتوى الجوهري للمسرح الصيني، لاسيما حالة التقشف بالحركة واعتماد الرمز المكثّف والأدوات البسيطة التي من شأنها أن تخلق لدى المتلقي وازعاً للتفكير وتحريك المخيلة والمشاركة في إصدار الحكم.

ولم يكن (بريخت) بمعزل عن تأثيرات (سيرجي أيزنشتاين) السينمائية، الذي كان يرى في السينما (شكلاً فنياً يتناسب مع مفهوم العملية المادية الذي تتبناه الجماليات الجدلية، فالصور لها علاقة مباشرة بالواقع الفعلي، والتحكم في هذه الصور عن طريق المونتاج يمكن أن يحاكي تحكم منطق التاريخ في الموجودات، ومن خلال عملية صياغة المونتاج أمكن لايزنستاين تجاوز الواقع السطحي الذي تقدمه الطبيعة ليقدم لنا الظروف السياسية التي تكمن خلف أنماط العلاقات الاجتماعية)[6]، وقد أفاد (بريخت) من ذلك في تقنية قطع الأحداث التي تشبه تقنية القطع السينمائي، حيث يصبح العرض بذلك على شكل مجموعة صور تطرح أمام المتفرج عدداً من المعاني التي ينظمها المونتاج.

ويؤكد (بريخت) أن مهمة المسرح تكمن في إنتاج صور حية لإحداث حقيقية وقعت بين الناس لهدف نبيل يؤكد المتعة والبهجة، وان التطهير الأرسطي يهدف إلى غسل لا يتم فقط بطريقة ترفيهية وإنما أيضاً بهدف الترفيه، وعلى المرء التأكد بأن درجة السرور لا ترتبط بدرجة تشابه الصورة مع الأصل، وان القصة تصاغ بوسائل مسرحية متعددة، وان الحبكة تشكل روح الدراما، ومتعة تصويرنا للأحداث تختلف عن متعة أسلافنا لاختلاف موقفنا عنهم وكوننا أبناء عصر علمي، لذلك فعلى الإنسان أن يتطلع لما حوله لتسخير الأشياء المرئية لراحته كوسائل الإنتاج التي أخذت دورها في صنع الحروب أمام عجز الإنسان عن كبحها، ولم تحقق بذلك الطمأنينة له، فالأمر يتطلب اتخاذ موقف نقدي تجاه الطبيعة والمجتمع، كأن يكون موقفنا تجاه النهر هو تنظيم مجراه، فنحن نضع رؤيتنا للحياة من أجل منظمي المجتمع كالبنائين والفلاحين الذين ندعوهم إلى مسارحنا لنضع العالم تحت تصرف عقولهم ليغيروه للأنسب، بعد إظهار الحقيقة لهم ودعوتهم للمشاركة العقلية بالأحداث التي تقدم على المسرح[7]، لذلك فليس غريباً أن نجد (بريخت) يركز في مسرحه على إفراز التناقضات الاجتماعية ضمن بناء عقلي متعدد العناصر يعزز من خلاله قانون (الديالكتيك) الذي يحرك عقلية المتفرج ويمنحه الحافز للدخول في مجرى الأحداث.

وقد شكّل لنا مسرح (بريخت) نظرة جمالية ناضجة قدمت مشكلة العلاقة بين الفن والطبيعة، ليؤكد بذلك مقولة (ماركس) حول أن كل ما فعله الفلاسفة هو أنهم فسروا العالم بطريقة مختلفة، بينما تكمن المسألة الرئيسة في تغييره، وكانت بداية (بريخت) قد قامت على هدم القيم البرجوازية دون طرح قيم جديدة، ثم تحول إلى التنظير الأيدلوجي السياسي مما جعله ينتج نوعاً من التراجيديا الدينية كما في (المقاييس المأخوذة) والتي تتضمن إنكار الفرد نفسه لصالح المجتمع وذلك لإذابته في الحياة الجمعية، وينتهي به الأمر إلى ثقته بالفوضوية الشعبية أو النزعة الدينية[8] وهذا ما يفسر موقف (بريخت) الذي رغم عشقه للماركسية إلا أنه كان شديد النقد لنظرية الحزب وتطبيقاته، وكان معارضاً للمذهب الرسمي للواقعية الاشتراكية، ولمظاهر القهر في نظام الدولة الشمولي الذي كان يطرحه الإتحاد السوفيتي، لذلك فلا عجب أن نجده يوجه نصائحه إلى الكاتب البروليتاري قائلاً: (قاتل وأنت تكتب. أظهر نضالك. اعمل بحيث تدفع إلى الأمام قضية طبقتك التي هي قضية البشرية بأسرها (....) ركّز على أن المصاعب يمكن تجاوزها مهما كانت صعبة، أنت لا تقاتل وحيداً، فقارئك يقاتل معك، إذا استطعت أن تجره معك إلى المعركة، فلست وحدك تجد الحلول فهو يجدها أيضاً)[9]، إذ تمثل بذلك شخصية المؤلف البروليتاري الصورة الكلية لشخصية الجماعة في نضالها من أجل المراجعة الشاملة للقيم والمبادئ الإنسانية وإعادة تنظيم العلاقات الاجتماعية بين الأفراد في المجتمع الواحد.

وقد سعى (بريخت) إلى تحقيق نظريته حول المسرح الملحمي على مستوى التطبيق من خلال مبدأين عمليين أساسيين هما: (التغريب) و(الجست)، و(الإبعاد، أو التغريب، أو الإنسلاب Alienation هي التقنية التي ابتدعها - اصطلاحياً - بروتولد بريخت كأسلوب للتمثيل ضمن أساليب المسرحة، ليؤكد من خلاله الممثل على مسرحيته، نافياً أي إيهام من أي نوع بأنه هو الشخصية الممثلة.. وهي كمصطلح تعني اغتراب الاغتراب، أو نفيه، عزله، سلبه غرابته وشذوذه كحالة إنسانية عامة، وبالتحديد كوضع اجتماعي اقتصادي، وليس كحالة تمثيلية (أي كمفارقة) تشير فقط إلى المسافة القائمة بين الممثل والشخصية)[10].

وقد وضّح (بريخت) وجهة نظره حول (التغريب) حينما قال: (إن التوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخصية يعني قبل كل شيء وببساطة أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل

ما هو بديهي ومألوف وواضح بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها (...) فالتغريب يعني إبراز الملامح التاريخية، تصوير الأحداث والشخصيات على اعتبارها ظواهر تاريخية عابرة)[11].

فدور المسرح هنا يكمن في خلق الدهشة لدى المتلقي وذلك باستخدام تقنيات تجعله يستغرب الواقع المألوف الذي يعرفه، ولكنه مع ذلك يبدو في الوقت ذاته غريباً (وأن جوهر التغريب لدى (بريخت) كشكل وكمضمون سواء نصاً يكتب أو إخراجاً أو تمثيلاً، هو أن نجعل من الشيء المألوف العادي شيئاً غير مألوف)[12]، وهذا ما ينطبق بالضرورة على طبيعة الشخصيات والأحداث التي تتحرك من خلالها، بهدف الوصول إلى الهدف الأسمى للمسرح الملحمي القائم على إثارة الفضول والدهشة واستفزاز عقلية المتلقي وإيقاظ حواسه وتوجيهه نحو المشاركة العقلية بما يعرض أمامه من أحداث متناقضة، لذلك فقد سعى إلى إلغاء أسلوب تخدير والمشاهدين وطالب بتحرير المنصة والصالة من كل ما هو سحري، وذلك لإبقاء مخيلة المتلقي في حالة من اليقظة إزاء الأحداث التي يرويها الممثل على المسرح.

وقد تنوعت وسائل (بريخت) في تحقيق التغريب، ومن بين تلك الوسائل (التأرخة) أي الرد إلى رحاب التاريخ، فهي لا تهتم بتقديم أحداث وقعت في الماضي، إنما تبني موقفاً نقدياً لدى المتلقي إزاء ما يحدث، وتطالبه بتقديم حكم على ذلك بالمقارنة العقلية وذلك لخلق مسرح يسهم في تحقيق التغيير الاجتماعي للسلبيات التي يتشكل موقفنا النقدي إزائها، وبذلك فهو (يقترح على المشاهد رؤى زائلة لمجتمع مقبل (متأرخ) ومعد للتحويل وإعادة البناء، وليس صورة ثابتة لعالم تدعم سلطة الوهم أسسه)[13]، فنراه يستعين بقانون (الديالكتيك) للوقوف على وجه التناقض الجوهري في الحياة الاجتماعية، إذ أن (الديالكتيك) يوضح لنا التاريخ ويكشف لنا أوراقه الخفية (...) إن استخدام وتطبيق الديالكتيك يخدم دمج الظواهر الاجتماعية التاريخية التي تنشأ من إدراكنا للتناقض الاجتماعي والفكري في الصيرورة التاريخية، إن الجدلية أو الديالكتيك لا يعني أكثر من تأرخة الأحداث، وهذا يعني تسليط الأضواء على التاريخ الحالي لواقعنا)[14] فتشكل (التغريب) هنا عن طريق إيقاظ الوعي بالحاضر بإحالته إلى الماضي.

ومن وسائل (بريخت) الأخرى في تحقيق (التغريب) لجوءه إلى التكرار أو ازدواجية الأحداث أو الشخصيات، وتغريب اللغة كأن تقدم الشخصيات نفسها بصيغة المتكلم والغائب متنقلة من الزمن الحاضر إلى الماضي أو العكس، أو الحديث عن موضوع مهم وجاد بلغة محلية بسيطة، بينما يعد الشعر والنثر والأغاني التي ترددها الشخصيات أساساً من أسس التغريب، حيث تشكل سجلاً مريراً للأحداث.

أما (الجستس) أو الإيماءة، فهي مرتكز آخر من مرتكزات نظرية المسرح الملحمي، وهي وسيلة من وسائل (بريخت) في تحقيق التغريب، وتعرّف بأنها (تعليق على الشخصية نفسها، وعلى استجاباتها للشخصيات الأخرى، والأحداث التي تجري حولها كما عيّنها المؤلف)[15].

وقد أشار (فرديريك أوين) إلى تأثر (بريخت) ب (كارل فالنتاين) فيما يتعلق بفن الإيماءة أو فن الحركة، حيث كان يقدم أغنياته ومونولوجاته وفواصله المضحكة باللهجة المحلية مستعيناً بالإيماءة والحركة اللتين فاق تأثيرهما تأثير الكلمات، ولهذا (فالمسرح الملحمي البريختي، هو مسرح إيمائي بالدرجة الأولى، الأولوية فيه للجست / الوضع الاجتماعي وللحركة وتقنياتها التعبيرية، وهو الأمر الذي يؤكد على عنصر المسرحة المشار إليه، فالطابع الملحمي في الأداء يفرض على الممثل أن يظهر في أكثر من دور، وهو ما يجعله قادراً على عرض أدائه في كل مرة عرضاً فنياً خالصاً بذاته)[16].

إن فكرة (الجستس) تشبه فكرة توحد أو تكامل عناصر التعبير، إذ تتخذ كل من الحركة واللغة للتعبير عن رسالة واحدة مشتركة لا يمكن تزييفها، وقد يكون (الجست - الإشارة الحركية الدالة) صورة لحادثة قصيرة في المسرحية، ومن ناحية المفهوم فإن نظرية (الجست) تستند إلى كون الفعل الحركي والإيمائي والإشاري أقل عرضة للتزييف من اللغة[17]، ومن هنا يتأكد لنا الدور المناط بالإيماءة كوسيلة للاستشهاد، وكيف تتماشى هذه الحالة مع غاية المسرح الملحمي القائمة على تأكيد الموقف النقدي.

اهتم (بريخت) في بنائه للشخصيات بتغليب الفكر والعقل على إثارة العاطفة من خلال شخصيات تنتمي إلى مجتمع طبقي يحكم سلوكها وتفاعلها وتصرفاتها الاجتماعية في

ظل الواقع، حيث جاءت محكومة بانتمائها الاجتماعي وبحقيقة الظروف المحيطة في سبيل ممارسة دورها الإصلاحي وتثبيت وجهة النظر الصحيحة، لذلك فلم يركز (بريخت) على تأثير الأحداث في الشخصيات الرئيسة دون غيرها إنما أكد الأسباب الاجتماعية والاقتصادية التي تقف وراء الأحداث.

ولكي يتمكن من تقديم تصوراته وأفكاره اختار شخصياته من شرائح وطبقات اجتماعية متعددة، وقد بنى شخصياته المسرحية وظروفها المحيطة (وفق نسبية تاريخية لا تسمح مطلقاً بان تكون امتداداً لشخصيات معاصرة، وهو بهذا يلغي تماماً أزلية الملامح الاجتماعية المعاصرة على أنها تركة وإرث إنساني من عمق التاريخ وغير قابل للتغيير (...) ولقد اسقط من حساباته أن تكون الشخصية بؤرة استقطاب حيث صورها بفرديتها في موقعها المحدد لها الذي لا يمكن ان تشغله أية شخصية سواها بحكم انتمائها إلى ظرفها الذاتي والموضوعي والمرحلي)[18].

ولكي يتمكن (بريخت) من تقديم أفكاره لجأ ومن خلال بناء شخصياته إلى عرض مجموعة من الأحداث التي تقوم فيما بينها على التناقض، والهدف من ذلك أحداث التأثير المطلوب في المتلقي، ففي مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) يتبلور الصرع من خلال حدثين متتابعين، وذلك حينما تتخلى الأم الحقيقية التي تمتلك الثراء والسلطة عن طفلها في ظرف صعب حيث تتركه هاربة، لتتولى تربيته بعد ذلك خادمة فقيرة، وبعد ان تهدأ الأمور، تأتي الأم المتخاذلة لتحصل على الطفل، وينشب جراء ذلك صراع بين الشخصيتين نتيجة للموقف الذي تبنته كل منهما.

إن الصراع بين الشخصيات الملحمية هو صراع اجتماعي، وقد يكون بين شخصيتين كما في مسرحية (الإنسان الطيب)، وقد يتصارع الخير مع الشر في شخصية واحدة كشخصية (الأم كوارج) التي تخشى على أولادها من أذى الآخرين، لكنها تشعر بالسرور إزاء استمرار الحرب في سبيل ان تتواصل تجارتها، وتعد هذه الشخصية بكل ما جاء فيها من تناقضات (أكثر شخصية واقعية خلقها(بريخت) بما فيها من مزج بين الدهاء والوقاحة وحسن الإدراك وغريزة الأمومة. وهي لا تبشر بأية مذاهب لكنها بحكم طبيعتها ذاتها تقدم مركزاً لآلام الجماهير المجهولة في كارثة الحرب)[19].

ويوجه (بريخت) شخصياته إلى الطريقة المباشرة في الإفصاح عما تريد وعما هو ضروري، إذ تحمل كل شخصية وجهة نظر تريد التعبير عنها، بحيث يتحقق ذلك من خلال الجدل الذي يتعمق بينها، ويهيمن الأسى والمعاناة على أجواء مسرحيات (بريخت) الملحمية اللذان ينعكسان بدورهما على الشخصيات عامة، (ولكن الشخصيات المركزية تشقى بها على نطاق أعم وأوسع)[20] فلا يوجد هناك معاناة كمعاناة (الأم كوراج) التي قتل الجيش الكاثوليكي ابنها الأول، واعدم البروتستانت ابنها الثاني رمياً بالرصاص لقيامه بالسرقة والنهب، وقتل الكاثوليك أيضاً ابنتها (كاترين) حينما كانت تدق الأجراس، وفي مسرحية (الإنسان الطيب من ستسوان) تظهر معاناة (شن تي) نتيجة لطيبتها، فبعد عطية الآلهة تقوم بتقديم المساعدة للفقراء من إيرادات دكان السجائر، لكنهم يستغلون طيبتها، حيث يتوافدون إليها طلباً للطعام والمأوى، مما يتسبب في إرهاقها مادياً فتلجأ إلى الاستدانة من الآخرين لكنها لا تتمكن من سداد الدين، فتختفي عن مسرح الحياة ليظهر بدلاً عنها ابن العم (شوي تا) الذي لا يهمه إلا الربح المادي، (إن (ازدك) و(جروشا) في دائرة الطباشير القوقازية، (شن تي) و(شوي تا) في الإنسان الطيب من ستسوان، (هذه شخصيات وان لم تكن أبطالاً فرديين، بقدر ما هم شخصيات مثالية يعدها الكاتب) مناط الموضوع الفكري الذي يطرحه)[21].

ويشكل الشعر والنثر والأغاني التي تردد من خلال الشخصيات أساساً من أسس بناء الشخصية في المسرح الملحمي، إذ تتخذها الشخصيات لتشكل منها سجلاً مريراً ساخراً للأحداث وملابساتها، وتقوم الشخصيات بعرض المواقف القوية مستخدمة اللوحات والتلميحات والألغاز والإيماءة التي يكمن دورها في الكشف عن عواطف الشخصية ومواطن القوة والضعف فيها، ففي مسرحية (الرؤوس المستديرة والرؤوس المدببة) 1934م وفي المشهد الأخير، نرى الفلاح (كالاس) وابنته (نانا) يأكلان حساءهما وهما يجلسان على الأرض عند أقدام نائب الملك وضيوفه الأثرياء، حيث يعطي دلالة للطبقات الاجتماعية السائدة في المجتمع، فأصحاب الرؤوس المستديرة هم الأخيار من الفلاحين والعمال والضعفاء وعامة الشعب، وأصحاب الرؤوس المدببة هم الأشرار من برجوازيين ومستغلين.

وفي مسرحية(الأم شجاعة) تظهر الابنة (كاترين) بصمتها الذي يحمل غزارة كبيرة في المعنى، فهي لا تملك وسيلة للتعبير إلا من خلال الحركات والإيماءات فقط، بحيث تجسد بذلك إيصال (التعبير اللالفظي) حيث نجدها (توصل إلى أوضح ما يكون الإيصال عندما تكره الأم شجاعة- غنية الحرب الكثيرة الكلام والحركة- على السكون والصمت أو عندما لا تكون حاضرة أبداً. وإيصال كاترين واضح دائماً ومركز حتى عندما ترتب بشكل موح وحاقد، مريلة أمها وبنطلون الرجل الذي يحاول إقناع الأم شجاعة بان تفتح بيتاً لها وله من غير كاترين)[22] التي تشكل بتعبيرها اللالفظي عن الحالات الشعورية لغة صادقة نابعة من القلب ومغرقة بالأخلاقية السامية التي لا يشوبها الكذب.

وقد اهتم (بريخت) في بنائه للشخصية بالتركيز على حالة الاغتراب التي تعيشها وقد ظهرت حالة الاغتراب في نصوصه الأولى من خلال اغتراب الإنسان عن كيانه الذاتي، حيث جاء هنا انعكاسا لواقعه النفسي، ثم أصبح الاغتراب في المرحلة التعليمية يتحدد بخروج الصراع من الإنسان بوصفه فردا إلى المجال الاجتماعي الذي يعيش فيه منطلقا بذلك من ان الواقع النفسي للشخصية يأتي انعكاساً لواقعيها الاجتماعي والاقتصادي، وفي المراحل الأخيرة التي تبلورت فيها أفكاره حول المسرح الملحمي أصبح الاغتراب عنده بصورة أخرى، إذ انتقل بالشخصية من الذات الإنسانية الأنموذج التي يظهر معها التاريخ الإنساني تاريخا مغتربا في الوقت الحالي[23]، وبذلك فقد لازمت حالة الاغتراب شخصياته في جميع مراحلها حيث شكلت بنية أساسية من بنائها العام أسس من خلالها وجهة نظره النقدية الثاقبة.

وتلعب الجوقة عند (بريخت) دوراً مغايراً للجوقة الإغريقية، فهي تعمل على الاتصال بالمشاهد أو مقاطعة الحدث والتوجه نحو المشاهدين بخطابها العقلي توجهاً مباشراً، وقد يتحقق أثرها التغريبي باعتراضها للحدث وإخبارها المتلقي عن الأحداث التي ستقع بعد قليل.

لقد أثرت نظرية المسرح الملحمي على المسرح العربي شكلا ومضمونا، وجاءت تجارب المسرحيين العرب في هذا السياق متماشية مع أهداف التغيير والبحث عن حياة فضلى في ظل السلبيات المسيطرة على الواقع السياسي والإجتماعي العربي.

وتعد تجربة (سعد الله ونّوس)[24] المسرحية من التجارب الهامة في المسرح العربي، فمنذ أن بدأ مشروعه الثقافي في التنظير للمسرح العربي، كان قد توصل لبلورة فكرية متكاملة لمشروعه القومي، الذي نادى من خلاله بتحقيق حالة التحرر من كل القوى التي تهدد وجود الإنسان العربي، وكل ما يحتشد في حياته من صراعات سياسية واجتماعية وثقافية، في محاولة لتحقيق العدالة الاجتماعية.

وقد جاءت جهوده التنظيرية عام 1970م بعد ثماني سنوات من كتابته لأول نص مسرحي، حيث شكلت رؤوس أقلام لموضوعات تحتاج إلى وقفات طويلة، على حد تعبيره، وبظهور (بيانات لمسرح عربي جديد) كان (ونّوس) يهدف إلى وضع رؤية طليعية للمسرح تتجاوز التجارب المسرحية الجاهزة والمستوردة في آن واحد معاً، وتركن في الوقت نفسه إلى تعرية الواقع العربي وفضح سلبياته.

إن (ونّوس) في تصوره للتراث ولمجريات الأحداث قد خرج من ذات الإنسان وعذابه الداخلي والمادي بوصفه فرداً أو رمزاً إلى الأسباب الموضوعية التي تحكم الواقع ضمن امتداداته التاريخية، وهو بذلك يسعى إلى تعرية الواقع السياسي المهترئ، ويقود الإنسان للخلاص من الفساد والانحلال المتجذر.

لذلك فقد كان للمسرح عند (ونّوس) وظيفة سامية، فمن خلال ما كتبه في بياناته يظهر أن الهدف من المسرح عنده يكمن في:

(1- خلق مسرح جماهيري للطبقات الكادحة من الشعب.

2- رفض القوالب الجاهزة في المسرح.

3- تسييس الخطاب المسرحي وتكريس هذا الجوهر في الممارسة المسرحية العربية)[25]، وبذلك لا يسقط (ونّوس) عن المسرح الوظيفة السياسية في دلالاتها ومرتكزاتها إذ أن الهم السياسي كان هاجسه الأول في بياناته.

وبوصف المسرح ظاهرة اجتماعية فإن الأمر يتطلب التركيز على القضايا الجوهرية المرتبطة به، وذلك حتى يأخذ المسرح دوره الحقيقي في المجتمع بعيداً عن الانحراف والتشويه، ولتحقيق ذلك يحدد (ونّوس) عدداً من الأمور:

1 - تحديد الجمهور الذي يتوجه إليه العرض : أي تحديد هويته الطبقية، وصيرورته الاجتماعية، وثقافته ومكوناته وهمومه وقضايا حياته، وبهذا يتحدد للفنان المسرحي الإطار الذي يتحرك فيه.

2 - تحديد المضمون الذي ينبغي طرحه بما يتوافق مع طبيعة الجمهور.

3 - الإبداع المسرحي: بوصفه علاقة بين الفنان والمشاهد، وهو يتطلب معرفة أدوات الاتصال للتأسيس الفعلي لتلك العلاقة[26].

وبما أن (ونّوس) قد انطلق في تنظيراته من أهمية الجمهور، فقد وضع مجموعة من الأسئلة التي يمكن من خلالها أن يحقق المسرح غاياته، وذلك بعد أن يكون للجمهور حضوره الفعلي المؤثر في العرض، فقد طالب رواد المسرح أن يحددوا موقفهم من الجمهور بمعرفة من هو وماذا سيقال له وكيف؟؟؟، وذلك حتى لا ينحرف المسرح عن دوره الاجتماعي، (وفي رأي ونّوس إن على المتفرج أن يؤدي دوراً مهماً، يوجزه في ثلاث نقاط، أولاً: أن يعي أهميته بوصفه طرفاً أساسياً في العرض، لا تقوم له قائمة دون وجوده، وثانياً: أن ينهي سلبيته، لأن ما يدور أمامه يستهدفه، ومن ثم لا بد من موقف، وثالثاً: أن يشعر بمسؤوليته، وبأن لموقفه من أي عمل ثقافي بشكل عام، ومن أية مسرحية بخاصة، نتائج خطيرة عليه بوصفه فرداً، وعلى وطنه أيضاً)[27]، لذلك حرص (ونّوس) على ضرورة أن يكون الجمهور مشاركاً في العمل بعيداً عن عنصر الإيهام الذي من شأنه أن يخدر المشاهد.

وتكشف رؤية (ونّوس) التنظيرية عن إيمانه بالنشأة السياسية للمسرح، وهذا الموقف جعله يعرض على الجمهور مسؤولية كبيرة إزاء القضايا السياسية القائمة، وقد برز الهم السياسي واضحاً في مسرح (ونّوس) وإن تفاوت هذا الهم في منطلقاته بين عمل وآخر، ليصل إلى ذروته بعد نكسة حزيران عام 1967م، وقد (اختار ونّوس هاجس التسييس، ودخل المدخل الجديد الشائك، والذي تتشابك فيه أمور ومفاهيم: الحرية، السلطة، الإسقاط التاريخي، الموقف الراهن، الرؤية المستقبلية، وبالتالي الدعوة لإعادة تقويم ما سمي بأزمة المسرح العربي التي استفاضت حولها الاجتهادات والآراء، وبخاصة بعد أن حاول أصحاب المسرح الآخر (التجاري) أن يسابقوا التلفزيون في الهذر الاجتماعي، مما جعل

المعادلة مهزوزة ومهمة تطوير التجربة المسرحية الجادة نوعاً من المكافحة الفكرية في سوق تحكمه شروط العرض والطلب)[28].

إن طبيعة الطروحات السياسية في مسرح (ونّوس)، قد فرضت عليه أن يتوجه للطبقات الكادحة، في محاولة لتقديم مشاكل تلك الطبقات ضمن رؤى سياسية مثالية، بعيدة عن الصيغ الخطابية الجوفاء والشعارات الزائفة، لذلك فإن (ونّوس) يؤكد ضرورة (أن نشحن لا أن نفرغ، أي أن الجمهور يجب أن يحرض -كل لحظة- على الملاحظة، وطرح الأسئلة، واقتحام المجهول، والتفكير في المصير الذي يسير نحوه لاتخاذ موقف من نفسه، ومن مجتمعه، ومن صيرورة الأحداث. (...) فأما تساؤلنا عن الجمهور الذي يخاطبه المسرح، أو عن ارتباط المضمون بهذا الجمهور، أو عن تناغم شكل التعبير مع وضوح المتفرج الثقافي من جهة، والمضمون من جهة ثانية، وجدنا أمامنا حصيلة باهرة من النتائج والمعايير تحلل العمل، وتكشف مدى أصالته، وتماسكه (...) من خلال تشخيص عملي مؤسس على قيم سياسية - اجتماعية وجمالية)[29]، وهذا التوجه لم يكن بمعزل عن استيعاب المسرح الملحمي الذي جاء به (برتولد بريخت)، لاسيما مفهوم التغريب الذي ظهر واضحاً في الممارسة المسرحية لدى (ونّوس)، رغم أنه قد ركز في تنظيراته على معاداة الأشكال الأوروبية للمسرح.

لقد تأثر (ونّوس) بالمسرحين الإغريقي والروماني، وانعكس كذلك في أعماله تأثير الوجودية ومسرح العبث حيث تعرف إليهما أثناء تلقيه الدراسة في فرنسا، ولم يكن (ونّوس) بمعزل عن جذوره وتراثه وواقعه المحلي، حيث استلهم في مسرحه عدداً من قصص التراث والحكايات الشعبية لمعالجة كثير من المسائل السياسية والاجتماعية من خلال تحليل وربط الظواهر بعضها بالآخر، للوصول إلى فهم متقدم لآلية ذلك الواقع وحركة الحياة فيه، ويظهر في مسرحه تأثره الواضح بالمسرح الملحمي كما في مسرحية (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) و(سهرة مع أبي خليل القباني) التي أفاد فيها (ونوس) من المنحى التعليمي عند (بريخت)، محققا كسرا للإيهام منذ البداية وحتى النهاية، فالممثلون يتبادلون الرأي حول أدوارهم، ويتدربون عليها أمام النظارة، ويعدون أزيائهم بأيديهم، ويعتمدون أحيانا على تقنية تبادل الأدوار إذ نرى الشاب الأمرد وهو يؤدي دور الجارية، إضافة إلى نسيان بعض

الممثلين حواره الخاص وملاحظات الملقن إلى جانب توجيهات (القباني) وزميله (إسكندر فرح) وكل ذلك يدخل ضمن اللعبة المسرحية التي تقوم على كسر الإيهام.

وتعد مسرحية (الملك هو الملك) 1978م من أفضل المسرحيات التي طبق فيها (ونّوس) منهج (بريخت الملحمي), وقد أثارت عند ظهورها الكثير من الآراء والاجتهادات لما حفلت به من بناء فني متقدم، شكل حالة متطورة في تطويع تراث ألف ليلة وليلة وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر، مقدماً بذلك رؤية معاصرة للواقع السياسي تقوم على تعريته ونقده.

وتقوم المسرحية على حكاية تراثية من حكايات ألف ليلة وليلة اسمها (النائم واليقظان)، وبما أن المسرح عند (ونوس) يقوم عموما على عنصر الحكاية، فإن الحكاية في مسرحه تأخذ أهمية كبيرة، لا سيما وأن كثيرا من نصوصه تقدم نفسها على شكل لعبة تنكرية أوعبرة أو أمثولة كما في (مغامرة رأس المملوك جابر) و (الملك هو الملك).

تدور حكاية (النائم واليقظان) حول قيام الخليفة العباسي (هارون الرشيد) بالتنكر هو وسيافه (مسرور) بثياب تاجرين للقيام بجولة في أحياء بغداد، وأثناء جولتهما يلتقيان برجل يدعى (أبا الحسن) الذي لا يتردد بالتصريح عن أمنياته في أن يكون خليفة لبغداد ولو ليوم واحد، وذلك حتى يقوّم الاعوجاج في الحكم ويحقق العدل، وتستثار روح الدعابة لدى الخليفة (هارون الرشيد) الذي يتفق مع (مسرور) على تحقيق أمنية (أبي الحسن)، حيث يتم تخديره ونقله إلى القصر ليستيقظ صباحاً ويجد نفسه خليفة على بغداد، وبناءاً على توجيهات (الرشيد) يتم التعامل من قبل الذين يحيطون به وكأنه خليفتهم الحقيقي، وبانتهاء النهار تنتهي خلافة (أبي الحسن) دون أن يتمكن من إظهار حكمته وحزمه في إدارة شؤون الدولة وذلك نتيجة لحيرته وعجزه وجهله بأمور الحكم، ومع قدوم الليل يخدر ثانية ويعاد إلى المكان الذي أحضر منه ليجد نفسه في واقع جديد، وهذه الأحداث قد فرضت عليه التنقل ما بين الحلم والواقع نتيجة لاختلاط الأمر عليه.

لكن (ونّوس) قد نزع عن الحكاية الشعبية روح الدعابة، وأجرى عليها بعض التغييرات التي انسحبت على الأحداث العامة، فقد أجرى تعديلات على زمان ومكان

وشخصيات المسرحية، فأبدل (الرشيد) بملك ما لمملكة ما مجهولة الزمان والمكان، وذلك حتى يمنح الملك الصفات التي تخدم هدفه الدرامي بعيداً عن التمثل الذهني لشخصية (الرشيد) في ذهن المتلقي، كذلك استبدل شخصية السيّاف (مسرور) كمرافق للرشيد بشخصية الوزير(بربير) كمرافق للملك، مبقياً على وظيفة السيّاف لشخصية الجلاد، كذلك قام بتغيير اسم (أبي الحسن) إلى (أبي عزة) وخلق بيئة اجتماعية واقتصادية خاصة به ممثلة بزوجته وابنته وخادمه (عرقوب)، وتم استحداث شخصيات أخرى مثل: (شاهبندر التجار) و(الشيخ طه) لاستكمال البيئة الخاصة بالملك ووزيره، وشخصيتي (زاهد) و (عبيد) للحديث بلسان المؤلف ورواية جانب من الأحداث[30].

ومنذ بداية المسرحية يدخل الشخوص إلى المسرح بطريقة بهلوانية كما لو كانوا لاعبي سيرك، والهدف من ذلك هو تحقيق التغريب في الأحداث، ومنع اندماج المتفرجين بما يعرضه الممثلون من خلال إقناعهم بأن ما يعرض أمامهم لا يخرج عن كونه لعبة مسرحية لا تقوم على فكرة الإيهام بواقعية الحدث، وهذه اللعبة يقودها كل من (عبيد) و (زاهد) معبرين بذلك عن الثورة وفكرها.

ولترسيخ اللعبة المسرحية تظهر معظم الشخصيات ضمن هذه الأجواء، فهاهما شخصيتا (شاهبندر التجار) و (الشيخ طه) تلهوان بتحريك الدمى التي تمثل أنماطاً متعددة من الناس، بوصف الشاهبندر يتحكم بمقدراتهم الاقتصادية، بينما يمثل الشيخ السلطة الدينية في المجتمع، أما الملك فقد أظهره المؤلف بهذه الصورة بهدف التسلية بعيداً عن صورة الخليفة العادل، فهو يتنكر بحثاً عن متعة خشنة متجاهلاً مصير رعاياه حتى لو أدت لعبته التي يلعبها إلى جنون أحدهم، يقول: (لأن ذلك يرفه عني أحياناً.. عندما أصغي إلى هموم الناس الصغيرة، وأرقب دورانهم حول الدرهم واللقمة، تغمرني متعة ماكرة. في حياتهم الزنخة طرافة لا يستطيع أي مهرج في القصر أن يبتكر مثلها. واليوم... هناك شيء آخر. أنا أيضاً لي ابتكاري... أريد أن أعابث البلاد والناس..)[31]، فالملك يجد في النظر إلى صراع أفراد الرعية مع الحياة اليومية بحثاً عن لقمة العيش متعة كبيرة، بل أن هذه المتعة تصل به إلى مستوى السخرية والعبث بمصير البلاد والناس، وحين يخبره الوزير بأن اللعبة التي يلعبها خطيرة يقول: وهذا ما يزيدها إمتاعاً.

إن اللعبة المسرحية هنا تقوم على التنكر، ويشير (ونّوس) في إيضاحاته حول المسرحية إلى أن موضوع التنكر (لا يستخدم كمفارقة، مرماها تبرير الوضع الطبقي القائم، وتأكيد مشروعيته، وإنما كانحراف تاريخي شرس ودام، فالمجتمعات الطبقية ما هي إلا سلسلة معقدة من عمليات التنكر، تصل في ذروتها إلى التجريد المحض، هذا التجريد هو الملك (...)، إن الشخص في الذروة ينحل نهائياً في مجموعة رموز وعلائم. الثوب، الصولجان، العرش، التقاليد، الحاشية.. إلخ. وأن مأساة الحاكم تبدأ حين يتوهم أن لديه إمكانات خاصة وبمعزل عن رموزه)[32]، لذلك بدأت مأساة الملك حينما ظن أن العرش له مقاس واحد هو مقاسه، فتعامل من خلال اللعبة المسرحية التي أراد أن يلعبها هو ووزيره مع علاماته الملكية، كالثوب والتاج، باستخفاف كبير، متناسياً في الوقت نفسه أنه يستمد قوته من القوى التي يمثلها، ومن أدوات السلطة التي يعتمد عليها.

وتبلور فكرة اللعبة المسرحية الحضور البريختي بشكل قوي في مسرحية (الملك هو الملك)، ومما يعمقها تأدية الممثلين لحركاتهم البهلوانية وأوضاعهم التشكيلية وتوجههم بالخطاب المباشر إلى الجمهور، وقيامهم بالتعريف بأدوارهم التمثيلية وبالخط العام للحكاية المسرحية، وما دامت المسرحية تقوم على فكرة اللعب فإن كل شيء يمكن أن يكون مباحاً إلا إذا جاوز الحدود إلى الفعل المؤثر، وفي ضوء ذلك جاء الخط العام للحكاية كي يمثل قصة الصراع بين ما هو مسموح وبين ما هو ممنوع، الذي يخبرنا عنه ممثل آخر بأنه يندرج تحته الملوك والأمراء والسادة:

(عرقوب: أن نتخيل؟

السياف: مسموح.

عرقوب: أن نتوهم؟

السيّاف: مسموح.

عرقوب: أن نحلم؟

السيّاف: مسموح... ولكن حذار!

عرقوب: أن يتحول الخيال إلى واقع؟

السيّاف: ممنوع.

عرقوب: أو يتحول الوهم إلى شغب؟

السيّاف: ممنوع.

عرقوب: أو تتحد الأحلام، وتتحول إلى أفعال؟

السيّاف: ممنوع)[33].

إن (ونّوس) ومن خلال استخدامه اللافتات إنما أراد تقديم صياغة فكرية مكثفة لكل مشهد في المسرحية، وهو منذ اللافتة الأولى يذهب إلى أن مسرحيته لا تخرج عن كونها لعبة تشخيصية يتم من خلالها تشخيص بنية السلطة ضمن أنظمة التنكر والملكية، وينزع (ونّوس) من خلال ذلك عن أحداث مسرحيته الأوهام الأرسطية لاسيما حينما يجيز ل (عبيد) الظهور منذ البداية وهو يقرأ الملاحظات المسرحية.

ويشكل (أبو عزة) ركناً مهماً من أركان اللعبة المسرحية، وقد كان تاجراً ملتاثاً ركبته الديون بعد أن تآمر عليه شاهبندر التجار والقاضي والنظام نفسه، وقد كان حلمه الذي يراوده أن يصبح ملكاً للبلاد، ويشدد القبضة ولو يومين على العباد، وينقش الختم على بياض وينقضي أمره بلا اعتراض ويشنق (الشيخ طه) بعمامته، وينتقم من (شاهبندر التجار) وزملائه بمصادرة أموالهم ثم إعدامهم، وحينما يدخل اللعبة بأمر من الملك الحقيقي، ويصبح ملكاً على العباد، يتجه (أبو عزة) لممارسة سلطاته بقسوة لا تقل عن قسوة الملك الحقيقي دون اهتمامه بالبحث عن تفسير للحالة التي أصبح فيها، وما أن تستتب الأمور ل (أبي عزة) حتى يقبض على كل من يحيط به بقبضة من حديد، فيصبح الكل يدينون إليه بالولاء والطاعة، بينما صبي (أبي عزة) وخادمه (عرقوب) يقوم بدور الوزير الذي يحقق لسيده إمكانية السيطرة على مقاليد الحكم في المملكة، وذلك باستخدام شتى أنواع القهر والاستعباد ضد أفراد الرعية:

(عرقوب: اعتمد علي. والآن بمن نبدأ التعذيب والانتقام؟ بالشيخ الخؤون أم بشاهبندر التجار الملعون!.

أبو عزة: كل الخصوم سنصليهم عذاب الجحيم. ولكن قد تكون المسيرة مضاعفة، لو أخذنا أولاً قسطاً من النشوة)[34].

ويمعن الملك الجديد في إرهابه لأفراد الرعية بل أنه يعبر عن رغبته في قتل أعدائه بنفسه بدلاً من أن يوكل هذا الأمر لسيّافه، وذلك إيمانا منه بأن العروش لا بد وأن تغسل بالدماء بين الحين والآخر، ويتنكر لكل من عرفهم وعاشرهم في حياته، حتى زوجته (أم عزة) وابنته (عزة) لا تسلمان من أذاه، فحينما أتت (أم عزة) مع ابنتها تشكو ظلم التجار الذين تآمروا على زوجها، وظلم زوجها نفسه لها ولابنتها، لم يعرفها الملك الجديد ولم تهتز مشاعره لمظلمتها وكان حكمه عليها جائراً، يقول الملك: (إذا كان داعية الملك باطلاً، وقاضيه باطلاً، وبيعة الناس باطلة، فإن العرش أيضاً باطل، والذي يجلس على العرش باطل، والناموس الذي يحكم البلاد والعباد باطل.. هل جئت أيتها المرأة لتقولي هذا؟ (...) لكل واحد الحق في أن يفتح محلاً للرزق، ولكنَ لكل واحد أيضاً الحق في أن يحمي محل رزقه، ويديره وفق مصلحته، كل ما فعله الشاهبندر، وهو ما يفعله دائماً، إنه حمى نفسه ورزقه، التجارة حلال والمنافسة أيضاً حلال، حين فتح زوجك محله دون أن يتفق مع الشاهبندر، صار خصماً ومنافساً. لم يسرقه أحد أو يغشه. وإنما ورط نفسه في مبارزة، أكبر من مقدرته وإمكاناته وكانت النتيجة أنه خسر وأفلس. (...) كان بالأحرى أن توجهي شكواك ضد زوجك. فهو سبب كل بلائك. ولأنه قليل الهمة، عديم الحيلة، وجد أن الأسهل هو أن يلقي التبعة على الآخرين، وينال منهم)[35]، ولم يتوقف الملك الجديد عند ذلك بل حكم على زوج (أم عزة) بالتجريس، حيث يدار به في كل أسواق المدينة، وأن يدفع الوزير لها خمسمائة درهم سنوياً من ماله الخاص مقابل أن تصبح (عزة) زوجة له أو جارية في قصره، وهذا ما يثير (عزة) ويجعلها تصرخ لأنها كانت ترفض في السابق الزواج من (عرقوب) نتيجةً لشغفها بأحد الثوار الراديكاليين.

لقد حقق (ونّوس) في هذه المسرحية نجاحاً كبيراً في توظيف أفكاره، المرتبطة بالحكاية الشعبية وروحها، توظيفاً جميلاً، وقدم درساً سياسياً واضحاً يعبر عن أن تغيير الأفراد لا يغير الأنظمة، وإنما يجب تغيير الأنظمة من جذورها، ولم يغفل دور الشعب في صنع التغيير مؤمناً بقدرته على ألا يكون قابلاً للتشكيل حسب رغبة الطغاة والجبابرة.

ويرى (ونوس) أنه في أعماله لم يكن يهدف إلى كسر جدار الإيهام معتقدا بعدم وجود هذا الجدار في بلادنا، فعادات الفرجة لدينا قائمة في ذاتها على كسر جذري وعميق للإيهام، وهو يوظفها لتحقيق غرض مزدوج هو تسييس المتفرج من جهة وتحريضه على الفعل من جهة أخرى، فلم تكن التجربة الشكلية هي الدافع وراء استخدامه لتلك التقنية التي تميزت بها مسرحية (حفلة سمر..) أو مسرحية (الملك هو الملك)، وإنما البحث عن أكثر الوسائل فعالية لتحقيق الغرض الذي ذكر آنفا[36].

ويعد (غنام غنام)[37] واحدا من المسرحيين الذين تأثروا بتقنيات المسرح الملحمي، وقد وجد في التراث الشعبي مادة خصبة يمكن استلهامها وتوظيفها في المسرح، حيث كتب مجموعة من النصوص المسرحية ذات المرجعيات التراثية، التي وجد فيها مادة خصبة للتعبير عن هموم الحياة اليومية وحكمها وأهازيجها وفلسفتها وطقوسها، فمسرح حكايات الناس وعبر عن اهتماماتهم، وجسد في مسرحياته روح الفرجة المسرحية بأشكال متعددة ومختلفة.

ويرى (غنام) أن الكاتب الذي ينهل من التراث أو التاريخ صاحب مهمة من أصعب مهمات الكتابة،لأن مسرحة الأسطورة أو الحكاية أو أي نوع من مكونات التراث ليست مهمة نسخ للمادة الأصلية بل هي تفكيك وإعادة إنتاج لشكل جديد من الأدب ينتقي فيه الكاتب مادته التراثية بصعوبة تفرضها بنائية الشخصيات والأحداث و المواقف التاريخية.

في عام 1987م كتب (غنام) مسرحية (حكايات القاضي ريحان) والتي نشرت في عام 1991م، إذ إرتكز عند كتابتها على المسرح الملحمي لاسيما في رؤية الشكل المسرحي، وبناء الشخصيات وتقنية تبادل الأدوار، وبناء الأحداث والمواقف المسرحية عبر الإيهام وكسر الإيهام، وتأثر أيضا بمسرحية (الفيل يا ملك الزمان) للأديب السوري (سعدالله ونوس) وبعض الملامح الفلكلورية العربية والفلسطينية وحكايات من التراث الشعبي وتقنيات خيال الظل، وتأثيرات الأديب الايطالي (لويجي بيراندللو) في تقنية (المسرح داخل المسرح).

تتقاسم الأحداث في المسرحية نوعان من الشخصيات:

1- شخصيات من عامة الناس مثل: أبو مرابع، أبو موزة، أبو شهدان، أم موزة، أم شهدان، ومجموعة من الأشخاص يمثلون أهل القرية.

2- شخصيات تمثل السلطة مثل: القاضي ريحان وحراسه وحاشيته.

أما شخصية (أبو الخطيب) فهي تمثل الشخصية المتنورة الواعية بين أفراد المجتمع، وإن كانت قد ظهرت في البداية شخصية سلطوية ثم ما لبثت أن أصبحت محكومة لأحكام القاضي كعامة الناس، إضافة إلى أنها لعبت دورا في كسر الإيهام ورواية الأحداث والتعليق عليها كما في المسرح الملحمي.

أما الزمان الذي إختاره (غنام) للمسرحية فهو في زماننا، بل في زمن نجد فيه من يشغل الكمبيوتر ويحمل في جيبه حجابا ضد الحسد، أي في زمن لا زال غير بعيد عن مظاهر الشعوذة والتخلف والكذب رغم حالة التطور التي تعتريه.

تبدأ الأحداث من (وادي الغيلان) المعتم حينما يدخل للمكان (أبو مرابع) ويقوم بمهمة دليل لصديقيه (أبي موزة) و (أبي شهدان)، وبينما هو في المسرح وهما في مكان خارجه، يبدأ (أبو مرابع) بالحديث المباشر مع الجمهور حيث يعرف بنفسه، ومن الملاحظ أن (غنام) قد أراد منذ البداية أن يدخل الجمهور في اللعبة المسرحية، وبينما (أبومرابع) على هذه الحال يفاجأ بشبحين يرافق ظهورهما صوت ضخم مرعب، فينقلب على ظهره ويقع، ويبدأ الشبحان يحومان حوله ويناوران، لنكتشف أنهما صديقاه (أبو موزة) و (أبو شهدان) وقد قررا مداعبته، ثم تبدأ بينهم المناكفات والمشادات الكلامية، وأثناء ذلك يظهر شخص ضخم هو (أبو الخطيب)، ومع تسلسل الأحداث يدخل المؤلف مدخلا يستخدم فيه الرمز للهروب من المباشرة في التعرض لمشكلة الحكم ونوعه ومقوماته، وللتعبير عن قضية وجودية تشغل الإنسان العربي المعاصر، وهي قضية احتلال فلسطين وتشرد أهلها، لنكتشف أن أزمة الشخصيات تكمن في بحثها عن هويتها، فخطاب الهوية عند (غنام) ليس ترفا زائدا ولا لغوا، لأنه يشكل الاستمرار الطبيعي لخطاب التحرر الوطني في ظل وجود الاحتلال، من هنا فقد تأسس خطاب الهوية في النص من خلال الشخصيات المسحوقة التي ظهرت مع بداية المسرحية :

(أبو مرابع: (...) لو كنا ندري أبناء من نحن ومن هم أجدادنا لما كانت رحلتنا، فجأة يصبح أبو موزة عارفا بأجداده ويفاخر بهم، كيف؟ وأبو شهدان يسمي جده وجدته! كيف؟

هي مشكلتنا أننا لا نعرف من أين أتينا، من هم آباؤنا من هم أجدادنا، من أي البلاد نحن أصلا.

أنسيتم كيف صار أهل بلاد جزر الشجر ينادوننا يا نور ؟ وكيف صار أهل بلاد العقول يعيروننا بالأصول.

أبو موزة: فعلا، من نحن ؟ أي بلاد بعيدة قذفت بنا إلى الدنيا ؟ لم جلنا الكون، من هي أمي ؟.

أبو شهدان : لم يبق على صفحة عقلي إلا اسمي، وحين اصطدم الواحد منا بسؤال عن أصله شعر بأنه قد خلق معلقا بالفراغ يطير حسب الريح، حسب اتجاهها وقوتها، هذا حرام، من أبي ؟ "يتجه لأبي موزة".

أبو موزة وأبو شهدان : من جدي ؟

" ويتجهان إلى أبي مرابع ".

الثلاثة : أي البلاد ولدتني ؟

" يجمدون"

أبو الخطيب : آه عرفت الآن.

" للجمهور" أيها السادة قد تعجبون، أنهم الآن في بلادهم. نعم، وكثيرا ما كانوا يأتون صغارا هنا، حين كان اسم الوادي هذا وادي العليق، يسرقون السجائر ويدخنون هنا. لكن أشياء كثيرة تغيرت، حتى صار وادي العليق وادي الغيلان. وحين ساح هؤلاء في بلاد الله وتاهوا بين خلق الله، بحثا عن سر يبلغونه، لم يجدوه، بل فقدوا ما هو أغلى منه، فقدوا الأصل. لكن ما الذي أتى بهم إلى هنا مرة أخرى)[38].

وتسوقهم الأحداث إلى ديار (القاضي ريحان) ليجدوا أن ثوره المدلل قد دهس الطفلة (موزة) وهو يتجول في طرقات المدينة، وهذه القصة مستوحاة من مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) التي تناقش قضية غاية في الحساسية، إذ تشكل فكرة التخاذل أمام السلطة فكرة أساسية فيها، بينما تدور الفكرة الموضوعية للمسرحية حول فيل الملك الذي يعيث خراباً في

المملكة إلى أن يدهس طفلا في السابعة من عمره، وحينما يقرر أفراد الرعية التخلص من أخطاره، فإنهم يضعون من جديد مبرراً للسلطة في تقوية هذه الأداة، وذلك حينما يقدم بعضهم مقترحا بضرورة تزويج الفيل، والفيل هنا يمثل رمزاً كبيراً في المسرحية، مثله مثل ثور (القاضي ريحان)، إنه يرمز إلى السلطة وأدواتها التي تستخدمها في قمع الشعب، فبدلاً من أن يظهر الفيل هنا بطبعه الأليف وذكائه وقابليته للتعلم، ظهر شرساً مؤذياً ولم يتعلم غير القتل والتخريب، ليتضح بذلك أن السلطة تسخر القوي لخدمة أهدافها.

وحول إيراده لحكاية الثور كحكاية من (حكايات القاضي ريحان) يقول (غنام): (ترددت بداية في اعتماد حكاية الثور رغم إحساسي بأهميتها وجمالها الأدبي، لكن مقالة نشرها الأستاذ محمد داوودية عن حكاية "البعير" ونسبها إلى حكايات جنوب البلاد ولها ذات المضامين، جعلتني استمر في البحث عن هذه الحكاية حتى التقيت عجوز روت لي حكاية البعير وأصرت على أنها حقيقية وحدثت في بئر السبع في فلسطين، والتقيت آخرين نقلوا الحكاية على أنها "فيل" وحدثت في شمال فلسطين. فأدركت حينها أن الضمير الشعبي قد تبنى الحكاية وقولبها بما يناسب تركيبة كل منطقة اجتماعيا واقتصاديا، فصار الفيل هو البعير وهو الثور فعلا ومعنى، وأدركت أن أستاذنا "ونوس" قد أفاد من إحدى تجليات هذه الحكاية الراسخة في تراث بلاد الشام، فقررت الإبقاء عليها في بنية النص)[39].

وبعد الكارثة التي أحدثها ثور القاضي (ريحان) بدأ أهل القرية بالبحث عن حل لهذه الأزمة فتوصلوا إلى فكرة الذهاب للقاضي لشرح القضية، ولكن نتيجة لحالتي الخوف والتخاذل ينتهي الأمر بفعل ذي طابع سلبي تضع الرعية من خلاله المبررات القوية للقاضي في التفنن بخلق أساليب القمع الخاصة به وزيادتها:

(أبو موزة: الثور أيها القاضي ريحان..."ينظر حوله يزدادون انحناء"

أبو الخطيب : قولوا "ينحنون للآخر".

ريحان: قل ماله الثور ؟ وإلا..

أبو موزة : الثور عزيز علينا كما هو عزيز عليكم، تبهجنا نزهاته وتسرنا رؤياه.

أبو الخطيب :وقد خرب البقالة وقتل موزة.

ريحان: قصدك فعصها..." يتذكر" ماذا يقول ؟.

أم موزة: يا وردي.

أبوموزة: نعم فعصها، لكنه فعل ذلك لأنه كان زعلان وضجران، نحن نقدر ذلك، إنه يعاني الوحدة لذا فقد جئنا إليك يا مولاي لنطالب بتزويج الثور كي تخف وحدته ويعيش في ثبات ونبات ويخلف صبيان وبنات.

ريحان: عظيم وجميل أن يكون لدي رعية مثلكم، أنا موافق على اقتراحكم، ولكن نريد له بقرة تليق بالمقام.

أبو مرابع: لو تكرم مولاي فمنحني شرف مصاهرتكم فأزوج بقرتي زهية الحلابة لثوركم المصون أبو قرون.

ريحان: وتصير أنت حماه!.

أبو الخطيب: وأنت حماها.

أبو موزة: "يغلق فم أبي الخطيب" هس)[40].

وبدلاً من مواجهة أهل القرية للقاضي ودعوته لإيقاف تجاوزات الثور، هيئوا له بتخاذلهم إمكانات جديدة في الاستبداد والهمجية، إذ أنهم سرعان ما انهاروا أمام البنية الفوقية المتمثلة بالقاضي وحراسه وحاشيته، وشاركوا باحتفالات الزواج السعيد، وأقاموا الزينات، وأطلقوا الزغاريد والأغاني التي إذا أخذت شكلها التغريبي تصبح سجلا مريرا للأحداث وملابساتها، وبينما يدخل كل المشاركين في العمل في زفة تنتظر خروج العريس من الحمام، يخرج ثور على رقبته منشفة ويلبس ربطة عنق:

(الرجال: طلع الثور من الحمام الله واسم الله عليه

عم يتمختر بالقرون زينة كل الحواليه

أم موزة : يا وردي.

الرجال : مبارك عرسك يا عريس الله واسم الله عليه

بـــــالله لا تحـــــيس ولا تقـــــيس وافـــــرش حنـــــا عذنيـــــه

طلـــع الـــزين وماشـــي هـــز الله واســـــم الله عليـــــه

غـــالي ومربـــى عـــالعز عـــايق ومـــبين عليـــه

أم موزة : يا وردي.

" في انتظار العروس يغني الجميع بإيقاع سريع ".

يـــا عـــريس يـــا بـــو قـــرون مـــنين صـــايد هـــالعيون

يـــا عـــريس يـــا فرفـــور مـــنين صـــايد هـــالقمور

يـــا ثـــور مربـــى عـــالعز حليبـــك بصـــلح للـــرز

حـــول واربـــط ع الدبـــة بلكـــي تطلـــع يـــا ربـــي

أم موزة : يا وردي.

"تظهر البقرة عروسا بطرحة – تمثال بقرة"

" يتحول الغناء إلى نسائي"

اتمخـــتري يـــا أحلـــى جاموســـة مـــا شـــفت مثلـــك يـــا عروســـة

يـــا كحـــل عيونـــك ربـــاني ســـلبني عقلـــي وخلانـــي)[41]

ثم يتحول الغناء إلى "المحورية" وهي شكل من أشكال زفة العرس الشعبية، وهكذا تزوجت المزيونة من المزيون وسينجبا بقرات وثيران حتى يزداد التخريب والقتل في القرية، وهذا الأمر رأى فيه (أبو مرابع) أنه حلا واقعيا يجنبهم المشاكل وتحدي(ريحان).

وحينما يقترح (أبو الخطيب) تعليم وتثقيف أبناء القرية من خلال إنشاء مدرسة لهم، تثور ثائرة القاضي (ريحان) معللا أن ذلك لن يحقق لهم الفائدة والجدوى، إنما في حقيقة الأمر هو يريد لهم أن يبقوا جهلة ولا يدركون سلبيات الواقع الذي يعيشونه، لذلك نجده يقترح عليهم أن يتعلموا لغة جديدة كأن تكون لغة النحل أو لغة النمل، وبهذا فهو يسعى

إلى إلغاء أنسنة الإنسان وتدجينه بما يتوافق مع توجهاته، ومع ذلك نجد أن الجميع يوافقونه على مقترحه بما فيهم (أبو الخطيب) الذي غادر البلاد للبحث العلمي والتنقيب في الأسرار بتوجيه من مولاه (ريحان).

ومثلما نحا (سعدالله ونوس) في مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) إلى المنحى التعليمي المتعارف عليه لدى (بريخت) من خلال مشهد التدريبات الذي أنجزه أفراد الرعية تمهيدا للقاء الملك، نجد أن (غنام) أيضا قد استخدم هذه التقنية في النص في المواقف التي تبدأ بها الشخصيات بتعلم لغات جديدة:

(أبو مرابع: اززز يززز هززز ازززز ازززز لززز ازززز خززز وززز هززز ها؟ فهمتم علي أم لا؟.

أبو موزة : لا

أبو شهدان: إنها لغة صعبة، ماذا قلت؟.

أبو مرابع: "لأبي الخطيب" أنت يا دارس التاريخ ماذا سمعت مني؟.

أبوالخطيب: سمعت وزوزات.

أبو مرابع: هه، يعني ماذا؟.

أبوالخطيب: أرجو أن لا تكون قد قصدت أن هذه لغة النحل.

أبو مرابع: هي كذلك.

أبو الخطيب: إنها ليست هي.

أبو مرابع: هي أم لا يا جماعة؟.

أبو شهدان: بل هي، لكني لا أفهمها.

أبو موزة: أعد.

أبو مرابع: ازززز يززز هززز ازززز ازززز لززز ازززز خززز وززز هززز)[42].

ويحيلنا تسلسل الأحداث إلى أن الشخصيات ما أن تنتهي من مشكلة معينة حتى تلوح لها في الأفق مشكلة أخرى، فبينما يحتدم الخلاف بين (أبي مرابع) و(أبي موزة) حول من هو صاحب الاكتشاف للغة، نجدهما أيضا يختلفان بعد إلقاء (أبو شهدان) لحزيرة عليهما حول أحقية كل منهما ببيضة الديك التي تحت السياج الفاصل بين أرضيهما، ويدخل (أبو شهدان) طرفا آخر في الصراع، ويستمر الجدال بينهم سبعة أيام وسبع ليال حتى يصل للقتال، ويقرروا الاحتكام في خلافهم عند القاضي (ريحان) الذي عقد حل المشكلة عليهم أكثر من السابق:

(ريحان: لا عليكم، لقد عرفت كل شيء، مشكلتكم عويصة جدا، ديك أبي شهدان مشكل العالم، لكن لا مشكلة إلا ولها حل. لكني لا أستطيعه إلا وأنا نائم.

أبو موزة: إذن نم يا مولانا.

أبو شهدان: سأخرج حتى لا أزعجك.

أبو مرابع: نام يا مولانا نام "غناء، هدهدة".

ريحان: المقصود أن أتمدد - أسترخي - ولا أغفوا.

أبو موزة: إذن استرخ.

ريحان: لكن الشيء الذي يساعدني على الاسترخاء والتفكير والحل هو أن أضع تحت رأسي حجرا طريا.

أبو شهدان: هذه هينة وبسيطة. ضعه تحت رأسك.

ريحان: ليس عندي، أيها السادة المحترمون، السر في هذا الحجر عظيم، وإذا أرتم حلا لمشكلتكم، حلوا أولا مشكلتي، هاتوا لي حجرا طريا، وخذوا حل مشكلتكم.

أبو مرابع: نبحث عنه فرادى، ومن يجده تكون البيضة له.

ريحان: ابحثوا عنه جماعة، وجدوه جماعة، وعودوا جماعة، حتى يكون الحل والكل موجود)[43].

ويقومون برحلة شاقة للبحث عن حجر طري، وحينما يعودون من رحلتهم يجدون القاضي وهو يستغل نساء القرية في دلالة على حالة السقوط الأخلاقي والقيمي التي عبر عنها في مواقف درامية عديدة في النص، كقيامه باغتصاب جرة السمن من (أبي شهدان) وهي التي أراد بيعها لإرسال ثمنها إلى ابنه الذي يتلقى العلم سرا خارج القرية.

ولم تغب تقنية تبادل الأدوار التي عرفت في مسرح (بريخت) عن المسرحية، إذ استخدمها (غنام) لكسر الإيهام المسرحي وإيقاظ عقلية المتلقي وتوجيهه إلى التفكير بحقيقة ما يعرض أمامه، فهذا (أبو مرابع) يتقمص شخصية عسكري ليكشف لنا المؤلف من خلال ذلك أجواء الرعب والخوف من الرقابة، وهذا القاضي (ريحان) يتقمص شخصية مذيع تلفزيوني كاذب ليدفع لنا المؤلف بذلك بقضية الإعلام العربي الذي لا يؤدي دوره على ما يرام.

ومن الملاحظ على البناء العام للأحداث والشخصيات أنها لم تكن من نمط واحد من حيث التكوين والأبعاد، إذ رمزت كل شخصية لمرجع في الحياة، حيث ركز المؤلف على بناء البعد النفسي لهذه الشخصيات لتأكيد الجوانب المظلمة في حياتها، مستخدماً تكنيك الحوار الخارجي ليحيلنا من خلال أسلوبه الساخر وصياغته وحواراته وبلاغته اللفظية القائمة على روح النكتة والتهريج، إلى نص ينتمي إلى الكوميديا السوداء المعبرة عن المأساة الحقيقية للشخصيات، إذ أن صورة الحاكم والجلاد تظهر من خلال شخص واحد هو القاضي (ريحان)، ولا يمكن للشخصيات أن تتوصل إلى حل لأي مشكلة من مشكلاتها عن طريق الشكوى للقاضي الذي ينهب قوتهم ويرهبهم ويقتل أطفالهم، فهو لا ينصرف إلا إلى الاهتمام بشؤونه الخاصة مفضلا المصلحة الذاتية على المصلحة العامة، وحينما يأتي (أبو موزة) في نهاية المسرحية ليسأله عن أصلهم، ومن أي البلاد هم، ومن آباؤهم، يعيده القاضي هو وبقية الشخصيات إلى الدائرة المغلقة التي كانوا يدورون فيها، بل ويأمرهم مرة أخرى بإحضار حجر طري له كي يستخدمه للوصول إلى الحل.

هوامش الفصل الرابع

1- سعد، صالح، الأنا – الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أكتوبر 2001م، ص 177.

2- بنجامان، فالتر، بريخت، ترجمة. أميرة الزين، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1974م، ص 23.

3- أوين، فردريك، برتولد بريخت: حياته فنه وعصره، ترجمة. إبراهيم العريس، بيروت: دار إبن خلدون، 1981م، ص 94.

4- ينظر: المصدر نفسه، ص (18-23).

5- المصدر نفسه، ص 179.

6- بنيت، سوزان، جمهور المسرح، ترجمة. سامح فكري، القاهرة: منشورات مهرجان القاهرة الدولي السادس للمسرح التجريبي، 1994م، ص 50.

7- ينظر: بريخت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة. جميل نصيف التكريتي، بيروت: عالم المعرفة، ب ت، ص، (273، 292).

8- ينظر: بريخت، برتولد، تخطيط لنظرته الجمالية، ترجمة. مجاهد عبد المنعم مجاهد، القاهرة: مجلة المسرح والسينما، ع 35، 1968م، ص 13.

9- درّاج، فيصل، نقد الأيديولوجيا الأخلاقية في مسرح بريخت، دمشق: إتحاد الكتاب العرب، مجلة الموقف الأدبي، السنة الرابعة، العدد العاشر، شباط 1975م، ص (122-125).

10- سعد، صالح، الأنا – الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي، ص 174.

11- بريخت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي، ص (124-125).

12- الجوخدار، محمد سعيد، مبادئ التمثيل والإخراج، دمشق: دار الفكر، ب ت، ص30.

13- ليور، ميشال، فن الدراما، ترجمة. أحمد بهجت فضة، بيروت: منشورات عويدات، 1965م، ص 167.

14- رشيد، عدنان، مسرح بريخت، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1988م، ص(94-95).

15- هيلر، روبرت. ل، رمزية الإيماءة في مسرحيات بريخت، في: الأسطورة والرمز، ترجمة. جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1980م، ص83.

16- سعد، صالح، الأنا – الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي، ص 178.

17- ينظر: هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، ترجمة. نهاد صليحة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994م، ص 242.

18- الأعرجي، سلام مهدي، كيفية فهم منهج بريخت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي، (رسالة ماجستير) بغداد: كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد: 1989، ص(23، 24).

19- جارتن، هـ.ف، الدراما الألمانية الحديثة، ترجمة. وجيه سمعان، القاهرة: إصدارات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب الاجتماعية، الناشر مركز كتب الشرق الأوسط، 1966، ص 298.

20- جاكسوين، باسير، الدراما في القرن العشرين، ترجمة.محمد فتحي، القاهرة:دار الكاتب للطباعة والنشر، ب ت، ص155.

21- فرج، مجدي، نحو سسيولوجيا للمسرح العربي- مقابلة شخصية مع الفنان سعد أردش، عمان: وزارة الثقافة، مجلة فنون، العدد 25، كانون الأول 1996م، ص39.

22- هيلر، روبرت ل، الأسطورة والرمز- رمزية الإيماءة في مسرحيات بريخت، ترجمة. جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1980، ص83.

23- ينظر: الأعرجي، سلام مهدي، كيف فهم منهج بريخت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي، ص(25-26).

24- سعد الله ونّوس: ولد في قرية (حصين البحر) شمال سوريا عام 1941م وفي عام 1966م حصل على إجازة لدراسة الأدب المسرحي في جامعة السوربون، عمل في عدد من المجلات السورية كمجلتي (أسامة) و(المعرفة)، وتميزت أعماله المسرحية بالترميز والتجريد، ومن هذه الأعمال: الجراد، فصد الدم، الاغتصاب، توفي عام 1997م.

25- ابن زيدون، عبد الرحمن، قضايا التنظير للمسرح العربي منذ البداية إلى الامتداد، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1992م، ص 193.

26- ينظر. بدوي، محمد، تجليات التغريب في المسرح العربي - قراءة في سعد الله ونّوس، القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث، ابريل - مايو - يونيو 1982م، ص 91.

27- المصدر نفسه، ص 92.

28- ألكسان، جان، التشخيص والمنصة، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1989م، ص113.

29- ونّوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، دمشق: وزارة الثقافة، مجلة الطليعة السورية، العدد 104، 1970 م، ص 11.

30- ينظر.إسماعيل، إسماعيل فهد، الكلمة - الفعل في مسرح سعد الله ونّوس، بيروت: دار الآداب، ط 1، 1981م، ص (168-170).

31- ونّوس، سعد الله، الملك هو الملك، بيروت: دار الآداب، ط 4، آذار 1983م، ص98.

32- المصدر نفسه، ص 114.

33- المصدر نفسه، ص (7-8).

34- المصدر نفسه، ص 62.

35- المصدر نفسه، ص (97-98).

36- ينظر: ونوس، سعدالله، استلهام التاريخ في المسرح لا يشكل مدرسة بحد ذاته، حوار أجراه عادل عبد الجبار، بغداد: جريدة الثورة، 6/ 12/ 1978م.

37- غنام غنام: كاتب و مخرج و ممثل مسرحي اردني ولد في أريحا عام 1955م، شارك في أكثر من خمسين عملا مسرحيا بين مؤلف أو مخرج أو ممثل من بينها: اللهم إجعله خيرا-مؤلفا وممثلا-إخراج جبريل الشيخ عام 1986م، حكايات القاضي ريحان 1991م، الجاروشة - ممثلا ومعدا ومخرجا-1991م، من هناك؟-ممثلا ومعدا ومخرجا-1992م، كأنك يابو زيد 2003م، تجليات ضياء الروح 2003م، عنتر زمانو والنمر-ممثلا و مؤلفا و مخرجا عام 1993م، الزير سالم- مؤلفا و ممثلا- إخراج محمد الضمور-/ جائزة الدولة التشجيعية كأفضل عمل مسرحي متكامل1994م، بدرانة - ممثلا ومؤلفا ومخرجا-1995م، خمس دمى و امرأة-مؤلفا ومخرجا-1997م، البحث عن نوفان- مؤلفا وممثلا ومخرجا 1997م، حياة حياة-مؤلفا وممثلا ومخرجا-عام2001م، تجليات ضياء الروح -مؤلفا ومخرجا-2000م، ومن الحب ما قتل -مؤلفا و مخرجا1999م، معروف الإسكافي -مؤلفا و مخرجا-2001م، شهقة الطين- معدا و مخرجا-2002م، آخر منامات الوهراني-مؤلفا و مخرجا2003م، خمس دمى (مونودراما) مؤلفا و مخرجا 2003م، يا مسافر وحدك-مؤلفا ومخرجا2005م، سيف الياسمين الدمشقي-مؤلفا 2004م / جائزة أفضل تأليف عربي، علمي علمك -مؤلفاً و مخرجاً 2007م، أنا لحبيبي (مونودراما) معداً و مخرجاً 2007م، مسرحية الدمى الأمير السعيد2008م، مسرحية الدمى فرحة العيد2008م وغيرها.. إضافة إلى عدد من مجاميع القصص القصيرة، وعدد من المؤلفات في مجال النقد الفني، إضافة لتأليف عدد من الأعمال التلفزيونية الدرامية والوثائقية من أهمها: مسلسل العدول - الأردن 2004م، مسلسل سهراب- إنتاج السعودية 2005م، مسلسل صراخ الدفاتر العتيقة- الأردن 2005م.

عضو نقابة الفنانين الأردنيين - شعبة الإخراج.

عضو مؤسس في فرقة المسرح الحر ورابطة مسرح بلا حدود - رماح.

عضو رابطة الكتاب الأردنيين-القصة القصيرة.

عضو الاتحاد العام للأدباء و الكتاب العرب-القصة والتأليف المسرحي.

عضو مؤسس في الهيئة العربية للمسرح / المقرر للمجلس التنفيذي.

38- غنام، غنام، حكايات القاضي ريحان، (مسرحية)، عمان: دار اللوتس للنشر والتوزيع، 1991م، ص(31-32).

39- المصدر نفسه، ص15.

40- المصدر نفسه، ص (43-44).

41- المصدر نفسه، ص (44-45).

42- المصدر نفسه، ص69.

43- المصدر نفسه، ص(74-75).

الفصل الخامس

المسرح الوثائقي عند بيتر فايس والقضايا المعاصرة





الذخيرة العربية

الفصل الخامس

المسرح الوثائقي عند بيتر فايس والقضايا المعاصرة

كان لطروحات المسرح السياسي لاسيما آراء (ارفين بيسكاتور) و (بريخت) أثرها في بلورة المسرح الوثائقي (التسجيلي) في ألمانيا، والذي يعتمد الوثيقة التاريخية ومحاضر الجلسات والتقارير والبيانات والرسائل في صياغة البناء العام للشخصيات والأحداث المسرحية.

وتشكل مسرحية النائب ل (هوخوت) التي عرضت لأول مرة في 20 فبراير سنة 1963م في المسرح الشعبي ببرلين، أول عرض لموجة جديدة من المسرحيات التي أطلق عليها (بيتر فايس) مصطلح (المسرح الوثائقي)، وقد ظهر في ألمانيا متأثراً بمسرح الثورة الروسية في أواخر العشرينات وبلغ أوجه في أعمال (اورفين بيسكاتور) المسرحية، ويهدف إلى إحداث أثر سياسي اجتماعي نقدي وهو لهذا يختار المادة التاريخية والسياسية الموثوق بصحتها معتمداً الملفات والتحقيقات والتقارير الصحفية للأحداث الجارية، وبعض المواد الفلمية والصور والتسجيلات الصوتية، وذلك لتحقيق أعلى درجة من المصداقية[1].

وكان للمسرحيين الألمان دورهم في بلورة هذا الفن المسرحي أمثال (هوخوت) و(كيبارد) و(فالزر) و(بيتر فايس)، حيث كتب الأخير مسرحيات تركت صداها في العالم كمسرحية (اضطهاد واغتيال جان بول مارا) عام 1964م، والتحقيق عام1965م، و(أنشودة أنجولا) عام 1967م، ولكننا لا نغفل دور غيرهم من الكتّاب كالفرنسي (ارمان جاتي) الذي قدم مجموعة من المسرحيات الوثائقية كمسرحية (تقارير من كوكب سيّار) التي اهتم

فيها بتوجيه أنظارنا نحو العالم كي نبصر الحقيقة (فالشخصيات المسرحية عنده لا تعكس ذلك القدر الذي يذكرنا بالدراما التقليدية وإنما تبدو كما لو كانت حرة تماماً أتت بها مجرد صدفة. ولكن (جاتي) في نفس الوقت الذي يكشف فيه عن قيمة الحرية الإنسانية ويدعمها، يستطيع أن يكون ذلك القاضي الحازم الذي يصور زعماء الفاشية في نماذج تشبه العرائس، نماذج مشبوهة قاسية تقتل بيد وتعزف الموسيقى الرقيقة باليد الأخرى. إن أحداث المسرحية عند (جاتي) لا تعكس عالماً مماثلاً للواقع مثلها في ذلك مثل المسرحيات التسجيلية التي كتبها الألمان، (...) ولم يبق للشخصيات سوى أن تتدخل بين حين وآخر قاطعة التسلسل التاريخي للأحداث لتروي علاقاتها الممزقة اليائسة في مواجهة تعقد الحياة الذي أدى إلى تراجع الصوت البشري واكتفاءه بالوقوف في أحد أركان المسرح)[2].

وكان للوثائق التاريخية ولمحاضر الجلسات التي يستند إليها الكاتب في المسرح الوثائقي أثرها في بناء الشخصية والأحداث المسرحية، إضافة إلى دور الكاتب في إعادة تفسير التاريخ وعكسه لوجهة نظره الخاصة، ومنذ البداية قرر (فايس) أن (المسرح التسجيلي مسرح تقريري، فالسجلات والمحاضر والرسائل والبيانات الإحصائية ونشرات البورصات والتقارير السنوية للبنوك والشركات الصناعية والبيانات الحكومية الرسمية والخطب والمقابلات والتصريحات التي تدلي بها الشخصيات المعروفة، والريبورتاجات الصحفية والإذاعية والصور والأفلام والشواهد الأخرى للعصر الحاضر،هي التي تكون أساس العرض)[3]، فالمؤلف في المسرح الوثائقي يستند إلى وقائع وأحداث حقيقية تتدخل في البناء العام للشخصية المسرحية طبقاً للصورة التي عكسها لها التاريخ،وطبقاً لرؤية المؤلف، بحيث ينعكس ذلك على البناء العام للمضامين الفكرية والجمالية في العرض.

ففي مسرحية (محاكمة اوبنهايمر) لمؤلفها (هانيار كيبارد)، يستعين المؤلف بملفات جلسات لجنة الأمن القومي التي شكّلتها لجنة الطاقة الذرية للتحقيق مع عالم الذرة الدكتور (جوليوس روبرت اوبنهايمر) عام 1954م، حيث قدم المؤلف صورة مصغرة لواقع التحقيق، والحرية التي يتمتع بها الكاتب بهذا الصدد تتمثل في اختيار المادة وإعادة ترتيبها وتشكيلها، وقد أجرى المؤلف بعض التغييرات بين الوثيقة والنص المسرحي محاولاً خلق نوع من التوتر الدرامي بتركيزه على الصراع بين سلطة الدولة وحرية الفرد الشخصية[4]، حيث أظهر

المؤلف لنا موقف الشخصية ودوافع صراعها في سبيل تغيير الواقع السيئ والدفاع عن أفكارها، مؤكداً على عمق التاريخ والزمن في خلق الوعي الخاص بالشخصية.

إن كتّاب المسرح الوثائقي قد وجّهوا اهتمامهم نحو القضايا الاجتماعية والسياسية التي تهم الإنسان محاولة لإيجاد حل يحقق استقلالية وحرية الشعوب، فطرحوا بذلك قضايا الثورة الفرنسية واستعمار أنغولا وفيتنام وفترة الحكم الشيوعي في روسيا بشكل أقرب إلى روح العصر، (فمن الناحية الفلسفية أصر كتّاب المسرح التسجيلي على الجمع في وقت واحد بين قضية الإنسان بوصفه كائناً اجتماعياً يحمله ويحدد مصيره تيار التاريخ ومتطلبات النظام وعلاقات القوى في واقع معين، وبين قضية الإنسان نفسه كفرد محاولين الغوص في أعماق وجوده الفردي والتوسيع من نطاق حريته الفردية، وبتعبير آخر فإن كتّاب المسرح التسجيلي حاولوا الجمع بين العنصر الدرامي والملحمي في وقت واحد لخلق رؤية أكثر شمولاً للإنسان، ووفقوا في ذلك إلى حد بعيد)[5].

ونتيجة للأحداث التي طرأت منذ بداية القرن العشرين كالحروب والأزمات السياسية والاقتصادية حدث ضمور في شخصية البطل الفرد وتحولت البطولة منه - بوصفه صاحب الزعامة الأول - إلى التكتلات الاجتماعية، حيث ظهر موقف السلطة الطاغية بوسائلها القمعية في مواجهة كفاح الجماعة الإنسانية التي تعيش بؤس المعاناة.

ويبرز (بيتر فايس) من بين كتّاب الدراما الوثائقية بوعيه الفكري والفني، وقدرته على صياغة الأحداث درامياً، ففي عام 1964م قدم مسرحية (مارا- صاد) حيث عبّر فيها عن أهمية الثورة وضرورتها بالنسبة للفرد والمجتمع في إطار سياسي أخذ أحداثه العامة من الثورة الفرنسية، ويؤكد (فايس) في مسرحيته على أهمية تحقيق الذات المتحررة بالنسبة للكائن البشري حتى يتمكن من تحقيق التطور الاجتماعي، (ويعيد بيتر فايس تفسير أحد شخصيات الثورة الهامة (مارا) بحيث تبدو دوافعه ممكنة التصور بدلاً من تلك الصورة الدموية التي وصفه بها المؤرخون)[6]، حيث يعرض (فايس) قيم الشخصية وأفكارها ودورها في محاولة تحقيق التغيير الاجتماعي، مؤكداً العقبات التي تقف في وجه تحقيق تلك الأفكار، على اعتبار أن (مارا) يمثل وجه الثورة ضد الفساد الاجتماعي.

وحول الخلفية التاريخية لشخصية (مارا) يقول (فايس): (إن موقف مارا الذي صورناه في المسرحية يشابه الواقع تماما، فقد اضطر (مارا) لأن يرقد ساعات طويلة في الحمام من أجل أن يخفف آلام المرض الجلدي النفسي الذي أصيب به أثناء انعزاله بالغرفة المظلمة، حيث كان يعيش سنواته الأخيرة حتى يوم السبت 13 يوليو 1793م يوم زارته شارلوت كوردي ثلاث مرات وطعنته)[7].

ويقول أيضاً: (وفي عرضنا هذا يتطابق موقف مارا مع الواقع فقد حفظت كلماته في الكتابات التي تركها بعده. كذلك فإن ما ذكرناه فيما يتعلق بوجوده وحياته يطابق الواقع، فقد ترك مارا منزل العائلة وهو في السادسة عشر من عمره، درس الطب وعاش عدة سنوات في انجلترا، وكان طبيباً مشهوراً، أعترف به كعالم، قدره المجتمع ثم انحاز أخيراً إلى جانب الثورة بعد فترة طويلة، كان يوجه فيها النقد إلى ذلك المجتمع. ولكنه كان كبش الفداء في حالات كثيرة، نتيجة لحدته وثورته ومزاجه الانفعالي)[8].

ويقول أيضاً: (إن كتّاب التاريخ البرجوازيين في القرن التاسع عشر قد صوروا شخصية مارا بصورة تجعلها نادرة بالنسبة لشخصيات الثورة الفرنسية في تعطشه للدماء، وهذا ما لا نستغربه، فإن ميوله تقترب من النظام الدكتاتوري الخطر رغم صيحته المشهورة، (ديكتاتور يجب أن تختفي هذه الكلمة، أنني أكره كل شيء يذكرني بالسادة والملوك!)، أما في نظرتنا الحالية فيجب أن نرى (مارا) كأحد مفكري ودعاة الاشتراكية، رغم أن نظرياته الاجتماعية الثورية تحمل كثيراً من الشوائب مما ابتعد بها عن الهدف الأساسي)[9].

إن الحالة المرضية التي رسمها (فايس) لشخصية (مارا) من قروح جلدية تجعله يهرش بجسمه وهو في حوض الاستحمام والماء ينزف منه والحمى تشتعل في رأسه حتى يكاد ينفجر، كل ذلك يتطابق في حقيقته مع مفهوم (فايس) عن الثورة التي تحول مسارها،وهكذا فإن إيمان (فايس) بحرية الإنسان يجعله مهتماً ببناء شخصية (مارا) من أجل أن يوجه النقد من خلالها إلى الثورات الاشتراكية التي تقوم على القتل والتدمير، (إن ما ينطق به مارا حسب التوجيه المسرحي إنما ينطق به (بلهجة استبدادية)، ولعل هذه هي صورة (مارا) كما يتخيلها (فايس) نفسه، صورة لوحش مستبد يلغ في الدماء)[10]، وهذا ما يتطابق مع حديث (فايس) السابق حول الخلفية التاريخية لشخصية (مارا).

ونتيجة لهذه المنطلقات الواقعية والنقدية التي ينطلق منها (فايس)، فهو يصور شخصية (مارا) بأنها تسير (أمام خلفية اجتماعية من (السوقة والغوغاء) الذين يجدون لذة بالغة في منظر الإعدام والدماء والرؤوس التي تهوي تحت المقصلة، ثم هم إلى ذلك يمثلون صورة للعجز الإنساني عن فهم ما يريدون والسبيل إلى تحقيق إرادتهم الدموية، والعجز والغباء هي كل سماتهم، إنهم يتطلعون إلى مارا كمنقذ ينير لهم السبيل ويهديهم إلى أسلوب العمل الثوري الذي يكفل لهم حقهم في حياة كريمة (...)، ومارا في حمام دمه عاجز عن مساعدتهم وقيادتهم،يكتفي بإصدار بيانات تصدر عن رأس محموم ولا يمكن أن تؤدي إلى نتيجة)[11]، وتبقى أسئلتهم عن الثورة وعما حققته لهم متواصلة، ولا يتوانوا عن المطالبة بإنهاء الفقر وإحداث التغييرات التي وعدهم بها قادة الثورة.

وإزاء ذلك تظهر شخصية (جاك رو) - القس الاشتراكي المتطرف - الذي يمثل الوجه العاطفي للثورة في سبيل إنهاء البؤس والفقر الذي يعاني منه المجتمع، حيث يحرّض الفقراء على حمل السلاح من أجل الحصول على حقوقهم المشروعة والوقوف بوجه المستغلين والمتاجرين بهم، ثم أنه يعلن مطالبه التي تمثل مطالب عامة الناس قائلاً :

(نطالب

أن تفتح مخازن الغلال

لتخفيف البؤس

نطالب

أن نمتلك نحن كل المصانع والورش

(يستمع المغنون الأربعة إلى التحريض، لكن سرعان ما يفتر اهتمامهم بالموضوع، يتشاجرون من أجل آخر نقطة في الزجاجة)

نطالب

أن تبنى مدارس داخل الكنائس

حتى يمكن أخيراً نشر شيء مفيد هناك (...)

نطالب الجميع بخطوات فورية لإنهاء الحرب)[12].

إن شخصية (مارا) جاءت لتمثل الموقف الاجتماعي بكل صعوبته ومشاكله، في ظل ثورة تكاثر فيها الانتهازيون والدمويون، لذلك فلا عجب أن نراه يتحمل مسؤولية إضافية تجاه المجتمع والوطن الذي ينتمي إليه بوصفه قائد من قواد الثورة، حيث يسعى إلى تعرية الواقع أمام الآخرين ويبين حجم المؤامرة والنهاية التي آل إليها قادة الثورة، ففي خطابه الذي ألقاه أمام نواب الجمعية الوطنية يتعرض إلى الخطر المحدق بالبلاد، وإلى خيانة وزير الحربية وقائد الجيش وضباطه، وإزاء ذلك تخرج الأصوات التي تنادي بوضع (مارا) تحت المقصلة أو طرده لأنه مشاغب وكذاب. والأمر يشبه هنا الوقائع التي تحدث بين أطراف الصراع في مسرحية (أنشودة أنجولا)، حيث (يكشف بيتر فايس طبيعة علاقات القوى المختلفة في مأساة الاستعمار كحقيقة سوداء في تاريخ البشرية، موضحاً بشكل علمي الدوافع التي تحرك هذه العلاقات والاحتكارات، والفئات المختلفة التي تقف خلف هذا النظام وتسانده وتعمل على تثبيته،والأقنعة الشفافة التي يرتديها ممثلو مصالح المستفيدين. المسرحية تصور العلاقة بين غول البرتغال (سالازار) رمز الاستعمار الحي وكل من يقف خلفه من رجال دين مزيفين، وسلطة غاشمة، واحتكارات عالمية مختلفة، ووطنيين متميعين، وبين شعب أنجولا الفقير المثابر برجاله ونسائه وأطفاله - تعرض للصراع غير المتكافئ بين منازل البترول اللامعة الفضية، وبين أكواخ الأهالي المصنوعة من القش والصاج، كاشفة فضيحة تقسيم العمل في هذا العصر المخيف)[13].

إن (فايس) يجعل للشخصية الرئيسة شخصية تناقضها بالتوجهات والطروحات والأفكار، ولكي يتسنى له طرح قضيته التي تبناها يلجأ إلى الجدل والتناقض فيما بين الشخصيات التي تدافع كل منها عن وجهة نظر معينة، فبينما جاء (مارا) ليمثل وجهة الثورة ضد الفساد الاجتماعي، جاء الماركيز (دي صاد) ليمثل وجهة الثورة ضد ضعف الطبيعة البشرية، بينما نرى عند (كولمييه) صورة الانتهازي الذي يلبس قناع الثورة، وإزاء تعدد وجوه الثورة تتعمق التناقضات بين الشخصيات، وهكذا فإن (فايس لا يتوقف في تصويره لشخصية مارا عند هذا الحد، بل يواجهها بشخصية أخرى مضادة يدخلها على الموقف

التاريخي ليبرز من خلال تناقضها بعداً جديداً وهاماً في مفهومه عن الثورة وعن الحرية، تلخصه كلمات (دي صاد) وهو يدلي برأيه الذاتي في الثورة :

(إن السجون الذاتية

أبشع من أكثر الزنزانات صلابة

وطالما لم تفتح بعد هذه السجون

فإن كل ثوراتكم

مجرد سجن للثورة

إنها الحرية الفردية تطالب بتوسيع حدودها في مواجهة الثورة الاجتماعية)[14].

إن شخصية الماركيز (دي صاد) لا تقل أهمية عن شخصية (مارا)، فهو يتقاسم معه الصراع في عدد من الجوانب ويبرز دوره في تنظيم الأحداث وتحريكها، (ولكن الذي يهمنا من مواجهة دي صاد بمارا هو ذلك الصراع بين الفردية المتطرفة وبين الدعوة إلى التغيير السياسي والاجتماعي. لقد كان دي صاد مقتنعاً أيضاً بضرورة الثورة، وكانت أعماله تتحدث وتفضح الطبقة الحاكمة المتعفنة، رغم أنه كان يخشى العنف الذي تمارسه هذه الطبقة)[15].

وبما أن المسرح الوثائقي يعرض الحقائق التاريخية من خلال الجدل بين الشخصيات، الذي يحل محل الحدث والذي يعمل على مخاطبة العقل لا العاطفة في سبيل إقناع كل طرف الطرف الآخر بحجته وبوجهة نظره، فإننا نرى مدى احتواء شخصيتي (مارا) و(دي صاد) على التناقض في البناء الفكري والنفسي العام، حيث أن (أحدهما يؤمن بالفرد ولا يرى من الثورة الفرنسية إلا وجه العنف الذي ساد فرنسا بعد عام 1789م، ويشير إلى الثورة في أنانية فردية متعالية، والآخر لا يرى إلا أن الثورة قد تحولت عن طريقها وداست كل قيم الحرية والإخاء والمساواة التي بدأت بها في سبيل حفنة من البرجوازيين الذين دفعوا الشعب إلى الثورة ثم استداروا عليه وامتصوا مكاسبه وحرموه من حقه في الحياة)[16].

إن المتتبع لشخصيتي (مارا) و (صاد) يرى أنهما تحتويان على عناصر الشخصية الدرامية، حيث يبرز من خلال بنائهما البطولي والتراجيدي دورهما في نقل الأحداث من خلال الشكل التسجيلي الذي استند فيه الكاتب على الملفات والوثائق التاريخية.

ويؤكد (فايس) أن المسرح الوثائقي لا يتعامل مع شخصيات في حدود مجال المسرح إنما يتعامل مع مجموعات ومجالات وقوى وميول، فهو يضع الحقائق تحت منظار التقييم ويعرض وجهات النظر المختلفة في تلقي الأحداث والتصريحات، فطرفي الصراع يواجهان بعضهما بشكل مباشر بعد أن يتم إلقاء الضوء على العلاقة بينهما ومدى ارتباط الواحد بالآخر، إذ نلاحظ وقوف المؤلف ضد كل الفئات والقوى الحاكمة التي تمارس سلطتها وطغيانها على الشعوب، حيث يمنح لهذه الشعوب وسيلة الاحتجاج العلني والتحريض على الثورة ومقاومة قوى الظلام لينقلنا بشكل مباشر إلى التناقض الفاضح في العلاقات الاجتماعية[17].

إن (صاد) يسخر من الثورة التي ألغت كيان الفرد وأذابته في كيان الجماعة، التي اتجهت إلى العنف والدموية في سبيل تحقيق أهدافها، لذلك لا عجب أن نرى أتباعه يؤيدون موقفه وآرائه ويقفون من (مارا) موقفاً عدائياً لكثرة الضحايا التي خلفتها الثورة، ولأن الثورة لم تتوصل إلى تحقيق صورة المجتمع الإنساني الحقيقية، (ويعمق الكاتب هذا الأثر في نفوسنا عندما يعرض دخول العربة التي تحمل المحكوم عليهم بالإعدام وتتحول العربة إلى ساحة الإعدام، وتقام المقصلة ويركع الضحايا أمامها لكي يواجهوا مصيرهم النهائي. وفي هذا تعميق درامي لوجهة النظر التي يمثلها (صاد). وإذا كان هذا هو الوجه الوحيد الذي يراه (صاد) من الثورة فما ذلك في الواقع إلا لأنه إنسان قد تضخمت أنانيته وفرديته)[18]، وفي هذا يقول (فايس) في معرض حديثه عن الخلفية التاريخية لشخصية الماركيز (دي صاد) : (ومن الصعب أن نتخيل دي صاد وهو يقوم بعمل من أجل سعادة الجميع، لقد كان مضطراً لأن يقوم بدور مزدوج، فهو يفضل من ناحية موقف مارا الجذري، لكنه يرى في الناحية الأخرى خطورة النظام الجماعي، (...) ولم يكن سعيداً عندما اضطر للتضحية بقصر لاكوست بعد تحطيمه ونسفه)[19].

إن (دي صاد) يؤمن في قرارة نفسه بنظام اجتماعي يحقق للفرد حريته بدلاً من إحساس فئة معينة بفرديتها وخوفها من ثورة شعبية تقضي على مكاسب الثورة، لهذا فلا عجب أن نرى ظهور (الانا) في شخصية (دي صاد) وإيمانه بذاته قبل كل شيء، (ورغم أنه هو الذي يقف في النهاية منتصراً قبل إسدال الستار بما لذلك من مدلولات فنية وفكرية إلا أن بيتر فايس يتخذه مثالاً لما يسميه ب"الموقف الثالث"، (...) والغريب في اختيار (بيتر فايس) لشخصية صاد هو ذلك التناقض في تصويره لهذه الشخصية على أنه مثل للفردية المتطرفة مرة، ومرة أخرى على أنه يعبر عن الموقف الثالث، (...) هذا الموقف الثالث هو الجمع بين الفردية والشمولية)[20]، حيث يمثل موقف (دي صاد) هذا موقف المؤلف، لذلك فقد جعل له (فايس) الكلمة الأخيرة في المسرحية، وكان الانتصار من نصيبه ليوصف (دي صاد) فيما بعد بأنه ممثلاً للأنموذج العصري الحيوي.

هوامش الفصل الخامس

1- ينظر: شيحة، محمد، التوثيق والمسرح - دراسة أولية لملامح الدراما الوثائقية الألمانية في الستينات، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة المسرح، العدد 121، ديسمبر 1998م، ص (150-151).
2- خميس، يسري، حول المسرح التسجيلي - مقدمة مسرحية اضطهاد واغتيال جان بول مارا، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1967م، ص 11.
3- فايس، بيتر، دراسة عن المسرح التسجيلي - مقدمة مسرحية أنشودة أنجولا، ترجمة. د. يسري خميس، الكويت : وزارة الإرشاد والأنباء، 1970م، ص 19.
4- ينظر. شيحة، محمد، التوثيق والمسرح...، ص 160.
5- خميس، يسري، حول المسرح التسجيلي، ص 13.
6- المصدر نفسه، ص 22.
7- فايس، بيتر، ملاحظات عن الخلفية التاريخية للمسرحية - مقدمة مسرحية مارا / صاد، ترجمة. يسري خميس، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1967م، ص 28.
8- المصدر نفسه، ص 28.
9- المصدر نفسه، ص 29.
10- العيوطي، أمين، مارا - صاد نظرة غربية إلى الثورة الاشتراكية، القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مسرح الحكيم، مجلة فنون، العدد 43، يوليو 1967م، ص79.
11- المصدر نفسه، ص 80.
12- فايس، بيتر، مسرحية اضطهاد واغتيال جان بول مارا، ترجمة. يسري خميس، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، 1967م، ص 110.
13- خميس، يسري، التطور الفكري في مسرح فايس - مقدمة مسرحية أنشودة أنجولا، الكويت : وزارة الإرشاد والأنباء، 1970م، ص 11.
14- خميس، يسري، حول المسرح التسجيلي، ص23.
15- فايس، بيتر: ملاحظات عن الخلفية التاريخية للمسرح - مقدمة مسرحية مارا/ صاد، ص(26، 27).
16- العيوطي، أمين، مارا / صاد نظرة غربية إلى الثورات الاشتراكية، ص 78.

17- ينظر: فايس، بيتر، دراسة عن المسرح التسجيلي - مقدمة مسرحية أنشودة أنجولا، ص(21-24).

18- العيوطي، أمين : مارا / صاد نظرة غربية إلى الثورات الاشتراكية، ص 79.

19- فايس، بيتر، ملاحظات عن الخلفية التاريخية للمسرحية، ص (27-28).

20- العيوطي، أمين، مارا / صاد نظرة غربية إلى الثورات الاشتراكية، ص 82.


الذخيرة العربية

الفصل السادس

الوجوديون والقضايا المعاصرة






الفصل السادس

الوجوديون والقضايا المعاصرة

مع نهاية الحرب العالمية الثانية استيقظ المثقفون والأدباء في أوروبا على واقع جديد فرضته الحرب التي كان من نتائجها شيوع القتل والدمار وكبت الحريات العامة للإنسان الأوروبي لا سيما الإنسان الفرنسي.

وفي ظل عملية البحث عن الحرية جاء الأدب الوجودي ليشكل قوة تتصدى لمعالجة ما يسمى بالمشاكل الوجودية بوصفها مشاكل إنسانية ترتبط بالحياة والموت والمعاناة وحالات الاغتراب، حيث ركزت التجربة الوجودية اهتمامها المباشر على الإنسان بوجوده البشري، وتجربته الحية بوصفها الوسيلة المثلى التي يعرف الإنسان العالم عن طريقها، وبوصفها تعد ثورة حقيقية على نظرية المعرفة.

أولا: الوجودية وموقفها الفلسفي:

لم تكن الفلسفة الوجودية بمعزل عن التعرض لقضايا الإنسان ومشكلاته في الوجود، وقد ظهرت بذورها منذ الفلسفة الإغريقية القديمة، ومنذ قديم الزمان كان الاهتمام منصباً على دراسة ماهية الحياة الإنسانية وماهية طبيعة الإنسان، وعلاقاته بنفسه وبالآخرين وطبيعة وجوده في الكون، وقد جاء هذا الإهتمام نابعا من أن الفلسفة تشكل رؤية عقلانية للعالم،

وبالتالي فهي تعد نظرة نوعية تركز على استقصاء مكانة الإنسان وإمكاناته التي تؤهله لمسايرة حركة الواقع الإنساني.

ظهرت بذور الفلسفة الوجودية من خلال فلسفة (هيرقليطس)[1] الذي ركز على دراسة الواقع الإنساني، فقد عاش في عصر حروب وثورات مستمرة فضلاً عن ظهور الشخصيات الفردية البارزة، فنزع بدوره نحو الفردية التي فرضت عليه نطاقا من العزلة، وهذا التوجه نحو الفردية لم يكن انحرافاً في شخصيته بل كان وازعاً نفسياً ايجابياً يؤكد الذات ومحورها الذي تنطلق منه.

آثر (هيرقليطس) العزلة وأختط لنفسه طريقاً مستقلاً في التفكير، وفي الوقت الذي كان قومه يعبدون الأصنام، لم يساعده عمله ككاهن على تحقيق ما يصبوا إليه من آمال. وقد رأى أن السبيل الوحيد إلى إصلاحهم يكمن في الثورة على تلك القيم المنحرفة المنافية للعقيدة الروحية الخالصة، وعن هذا السبيل كان خروجه على المجتمع وعزوفه عن المنصب الرفيع، وليس في ذلك ما يدعو إلى القول أنه انحراف أو سلبية في العلاج الذي أراده (هيرقليطس)، فالمحاولة لديه تمثلت بتجربة نفسية قاسية ليس من السهل أن تتأتى لرجال السياسة أو القادة مثلاً ممن يمارسون جانباً واحداً من الحياة[2].

ومنذ البدايات الأولى لظهورها ركزت نظرية الوجود على عرض الجوانب المتعلقة بالإنسان، حيث تطرقت إلى أبعاد الإنسان وحدوده وحركته ضمن الوجود الإنساني، ولم تتوقف نظرية الوجود عند ذلك بل اهتمت بدراسة العلاقة فيما بين الإنسان من ناحية، وطبيعته المحيطة به، والمجتمع الذي يعيش فيه، والإله، من ناحية أخرى.

ويعد (بارمنيدس الأيلي)[3] فيلسوف الوجود المحض، حيث وصف بأنه قد جعل الوجود موضوعاً للفكر الخالص، ومنذ ظهوره اتخذت الفلسفة اليونانية طريقين تمثل الأول بالطريق الذي يقول بالوجود المتغير، بينما تمثل الثاني بالطريق الذي يقول بالوجود الثابت، ونقطة البدء في مذهبه هي أن الوجود موجود ويستحيل ألا يكون موجوداً. فالوجود موجود، أما اللاوجود فلا يوجد على الإطلاق ولا يمكن تصوره في الواقع، وقد جعل (بارمنيدس) من مبدأي الذاتية وعدم التناقض أساساً للعقل، واستخدمهما في الكشف عن

حقيقة الوجود الذي وصفه بأنه وجود مادي، حيث أنطلق في ذلك من صلة الفكر بالوجود الذي لا يمكن إدراكه إدراكاً منطقياً إلا عن طريق العقل.

وإذا كان أصحاب الاتجاه الطبيعي في الفلسفة اليونانية القديمة، والذين سبقوا كلاً من السفسطائيين و(سقراط)، قد ركزوا في فلسفتهم على عالم الطبيعة الخارجي، عالم الأرض والسماء، فإن أصحاب الاتجاه الإنساني قد أكدوا في فلسفتهم على تفسير الوجود الإنساني بدلا من الوجود الطبيعي، مركزين في بحثهم على الذات الإنسانية.

فقد أسست فلسفة السفسطائيين و(سقراط) أسس الفلسفة العملية وأصول الجدل والأخلاق، فكانت فلسفتهم تحولاً من دراسة الخارج إلى دراسة الداخل الإنساني ببعد الروحي المعبر عن عمق الحياة الباطنية للإنسان.

كان للسفسطائيين دورهم في تغيير مجرى النظرة الفلسفية القديمة، وذلك حينما أكدوا أهمية مكانة الإنسان في الوجود، فاهتموا بدراسته وبمعرفة حضارته التي أبدعها من دين ولغة وفن وشعر وأخلاق وسياسة، فكانت غايتهم عملية نفعية وبالتالي اتجهوا نحو الحياة العملية دون الفلسفة النظرية، وقد تجلت آراؤهم واضحة في تعاليم (بروتاغوراس) التي أطاحت بكل حقيقة موضوعية توجد مستقلة عن الذات الفردية، إذ يصبح الفكر متمركزاً حول الذات أو الإنسان الذي ينظر إليه كقوة فاعلة في العالم لا يمكن قهرها، (إن إعلان بروتاغوراس بأن الإنسان مقياس كل شيء هو التأكيد المطلق للمبادئ الذاتية والمتمركزة حول الذات، إذ جعلت هذه المبادئ من الإنسان أن يحمل وحده عبء وضعه البشري، وإنسانيته بما فيها من نزعات وشهوات وتحمل مسؤولية، فلا شأن لإرادة الآلهة أو لإرادة أي سلطة أخرى في سعي الإنسان إلى تحقيق ما يراه هو، حقاً أو عدلاً. بحيث رجعت نتيجة هذا الموقف في نهاية الأمر تصف الحركة الفكرية التي ظهرت في الحضارة اليونانية بأنها تبحث عن الإنسان كانسان، وتعزيز إيمان الإنسان بنفسه، وبقدرته على سيادة مصيره، والتحكم بالأقدار)[4]، فالإنسان هو الذي يحكم على الأشياء الموجودة بأنها موجودة، وعلى غير الموجود منها بأنه ليس موجوداً، وكان مما ترتب على ذلك هو انتقال مشكلة المعرفة من الموضوع المدرك إلى الذات المدركة.

لقد وضع (بروتاغوراس) النظام الاجتماعي فوق الاختلافات الفردية، واعتقد أن كرامة الإنسان تقوم على الرابطة التي تربطه بالآخرين، وتجعله قادراً على ممارسة الحياة المدنية، فما يرفع الإنسان فوق الحيوانية هو القوانين والمؤسسات الاجتماعية، فالبشر جميعاً يشاركون بالعدالة بفضل جوهرهم الإنساني بالذات[5].

إن السفسطائية هي فلسفة حضارة وثورة على السلبية التي من شأنها أن تجعل من الإنسان مجرد كائن متفرج لا يهتم بما يجري حوله من أحداث، وهي في الوقت نفسه لها جوانبها السلبية، فقد أثار إتباعها الشكوك حول الأنظمة والسلطات الدينية القائمة، وزعزعوا كيان التربية وهدموا القيم الإنسانية المرتبطة بالدين والأخلاق.

لقد مثل الإنسان اليوناني الإنسانية الكاملة بوصفه أنموذج الإنسان الخلاق الذي تتجسد فيه قيمة الحرية وكذلك قيمة الفردية، إنه الإنسان العقلاني الذي يتصف بالوضوح والحرية والتنوير، وفي تلك الحقبة التاريخية من ديموقراطية الرق عند اليونانيين القدماء، بلغت المنجزات الحضارية التي أبدعها الإغريق ذروتها.

وكان من شأن النظام العبودي أن جعل من المستحيل إطلاق قوى إنتاجية جديدة، وبدأ الأمر بانهيار نظام المدينة - الدولة في اليونان نتيجة الأحداث السياسية والاجتماعية، حيث أثرت تلك الأزمة على الحياة الروحية وأدت إلى تغيرات في الحياة الفكرية، والعلاقة الجوهرية لانهيار الفكر اليوناني الذي جاء بعد (أرسطو) هي الذاتية المغرقة لمشكلات الحياة الإنسانية، وتعد مشكلة الذاتية الموضوع الأساسي للتفكير الفلسفي في مذاهب الأبيقورية والرواقية والشكية، فأتباع هذه المذاهب يرون في الفلسفة أنها طريقة إرشاد الإنسان لحياة هادئة بعيدة عن الشرور والآلام الإنسانية[6].

وكان لفلسفة كل من (ديلثي و نيتشه وبرجسون) أثرها في بلورة الفكر الفلسفي الوجودي، و قد أجمعت الدراسات على أن (سورين كيركيجارد) المولود سنة 1813 م هو الأب الحقيقي للوجودية، إذ كان له الفضل في إرساء تعاليمها.

تركز التجربة الوجودية اهتمامها على الإنسان وعلى أن الوسيلة المثلى لمعرفة الإنسان للعالم ترتبط بها، وهذه التجربة تعد ثورة على نظرية المعرفة، ورد فعل ضد الأهمية

التي أضفتها عليها الفلسفات العقلية، فإذا كان (رينيه ديكارت) قد قال: (أنا أفكر فأنا إذن موجود)، فإن (كيركيجارد) قد ذهب إلى (أنا أفكر فأنا لست موجوداً) وبذلك فأن الوجودية قد أكدت حالة العجز في المذهب العقلي للفلسفة عن تقديم تفسير سليم لمعنى الوجود الإنساني.

إن الوجودية بوصفها فلسفة للحياة قد أكدت وظيفة الإنسان ودوره في حركة الوجود، وكان للتأزم العميق الذي عاشه الإنسان المعاصر بكل مدركاته أثره في ظهور الأفكار الرئيسة التي دارت حولها الفلسفة الوجودية، إضافة إلى أن ظهورها كان نتيجة للثورة على الانغلاق وفي محاولة لتأكيد قدرة الإنسان التي لا تقهر على مقاومة العدم وتجاوزه، بوصف الإنسان هو الوجود الذي يتوقف وجود العالم على ظهوره من وجهة نظر (سارتر)، والواقع أن عدد الفلسفات الوجودية يساوي عدد الفلاسفة الوجوديين، إذ لا يمكن تقديم أنموذج يشتمل على خصائص الفلاسفة كلهم فيجعلهم في نسق واحد.

إن الوجودية فلسفة تتصدى لمعالجة ما يسمى بالمشاكل الوجودية التي هي مشاكل إنسانية ترتبط بالحياة والموت والمعاناة والألم والتناهي والاغتراب واليأس، فهي قد قامت من أجل المحافظة على كل ما للإنسان مؤكدة عدم إهدار وجوده في أي بعد من أبعاده.

وتشكل الحرية واتخاذ القرار والمسؤولية موضوعات ترتبط بجوهر الوجود الشخصي لأن ما يميز الإنسان عن موجودات الأرض هو ممارسته للحرية، وقدرته على تشكيل مستقبله، فمن خلال اتخاذ القرار الحر و المسؤولية يحقق الإنسان ذاته الحقة، فالذات بوصفها فاعلة تزودنا بالموضوعات الأساسية في الفلسفة الوجودية، في حين أن تراث الفلسفة الغربية -لاسيما منذ ديكارت - قد ركز على الذات الداخلية أي الذات المفكرة[7].

إن الفلسفة الوجودية بتركيزها على عرض الجوانب السلبية من الإنسان إنما تؤكد حالات القلق و البؤس و الإحساس باللاتناهي و العجز إزاء سعي الإنسان الدؤوب لشيء لا يمكن تحقيقه.

وقد قدم (بوخينسكي) في كتابه (مدخل إلى الفكر الفلسفي)، ثلاثة حلول فلسفية لمشكلة شعور الإنسان بأنه مربوط بغاية لا يحققها :

فالحل الأول: أنتشر في القرن التاسع عشر و يكمن في إشباع دافع اللانهائية عند الإنسان بأْن يتحد مع شيء أخر أكبر منه، وخصوصا بالمجتمع،ففشل الفرد وألمه مبرر لأن الإنسانية والكون سيستمران، وينقسم هذا إلى قسمين: الأول يرى بأْن المجتمع فقط هو الموجود الحقيقي لا الأفراد، و الْثاني يرى أن الأفراد ليسو حقيقة جوهرية بل العلاقات، فالموجود فقط حزم علاقات.

والحل الثاني: وهو المنتشر اليوم لدى الوجوديين، الإنسان ليس له معنى على الإطلاق، انه أحد أخطاء الطبيعة انه ألم وعذاب، وهو لغز لا يحل،وسيبقى سؤالاً مثيراً للأسى أمام أنفسنا ذاتها.

أما الحل الثالث: وهم من يحذون حذو (أفلاطون) فلكل شيء معنى، العالم والإنسان، ولكن فقط بلجوء الإنسان إلى اللامتناهي ليس في هذه الدنيا، بل في حياة أخرى بعد الموت عن طريق الاعتقاد بخلود النفس[8].

لقد ركز البحث الفلسفي على العالم والإنسان والعلاقة بينهما، ولم تنفصل مشكلة معرفة الوجود والبحث في أصل العالم الموضوعي، عن مشكلة الإنسان وأزمته ومكانته في الكون.

وذهب (روجيه جارودي) إلى أن الوجودية في فرنسا قد نبتت عن طريق الوجودية، الألمانية التي نقلها إلى فرنسا (نيقولاي برديائيف) عام 1924 حيث قام بدعاية واسعة لها، ثم تقدمت الوجودية منذ عام 1933م عندما نجح (جبرائيل مارسيل) في توجيه الاهتمام إلى دراسة أفكار (هيدجر) و(يسبرز)، وعندما ترجمت ونشرت في فرنسا مؤلفات (كيركيجارد) بعد الدراسات التي قام بها مهاجر روسي آخر هو (شستوف).

إن الإنسان عند الوجوديين ليس كائنا انفراديا منغلقاً على ذاته، بل أنه شديد الصلة بالعالم وبالآخرين وذلك من حيث أنه ماهية ناقصة في حاجة إلى الانفتاح على الغير، فالوجوديون جميعهم يفترضون قيام صلة مزدوجة بين الأنا والغير، فهم من ناحية يرفضون تصور الوجود الإنساني خارج موقف حياتي معين، فالإنسان عندهم لا يمكن أن يفصل عن الموقف الذي يوجد فيه، وهم من ناحية أخرى يقولون بوجود أرتباط بين الأفراد، لأن

الأرتباط بالأخرين هو الوعاء الذي يضم الوجود الفردي[9]، فالوجودية تبدأ من الإنسان لا من الطبيعة، حيث تفسر حركة الإنسان ضمن الإطار العام لحركة الوجود كون الإنسان موجوداً أكثر من كونه مفكراً، إنها فلسفة للذات أكثر منها فلسفة للموضوع فالذات هي التي توجد أولاً، وهي ليست الذات المفكرة وإنما الفاعلة التي تكون مركزاً للشعور، والتي تدرك مباشرة وعيانياً في فعل الوجود المشخص.

ويعد (مارتن هيدجر) من رواد الوجودية الملحدة، وقد تعرض في فلسفته الى دراسة الإشكالية الوظيفية للانسان في حركة الوجود، حيث ذهب إلى أن فهم مشكلة معنى الوجود لا يمكن أن تتم إلا بتأسيس فهم موضوعي للكائن البشري المشخص في ذاته (الدازاين) كونه يمتاز بأمتلائه بالوجود، لذلك فقد أستعان بالمنهج الفينومينولوجي لدراسة الظواهر المرتبطة بالوجود الإنساني كونه يمكن من خلاله سبر أغوارها وتحليل محتوياتها.

وقد حاول (هيدجر) أن يتجاوز نفسه فلسفياً من خلال خطابه عن النزعة الإنسانية عام 1947م، فقد تحولت فلسفة الوجود في نهاية الأمر إلى فلسفة للكينونة، والأولوية الحقيقية تبدي نفسها في أن الكينونة تنقل نفسها تاريخياً إلى الكائنات البشرية التي لا بد أن تتلائم مع مصيرها التاريخي، أما ساحة الإلتقاء بين الكينونة والإنسان فهي اللغة التي قد تلجأ إلى الإستعارة كوسيلة للتعبير، فاللغة هي سكن الكينونة وفي مستودعها يقيم المفكرون والشعراء، وإذا كانت مثل هذه اللغة الفلسفية التي نادى بها (هيدجر) تقترب من اللغة الشعرية ولديها الإمكانات في تحويل نفسها إلى فن، فإن (هيدجر) قد حاول أن يجند الفن لخدمة الفلسفة التي رأت فيه القدرة على حل المشكلات المنهجية الباطنة أكثر من قدرته على صياغة مفاهيم جمالية مستقلة.

لقد رأى (هيدجر) أن هناك تداخلاً ما بين الذات المفكرة والواقع الموضوعي واصفاً وظيفة الإدراك بأنها هي التي تعزو الدلالة الى الموضوع، ولكن شريطة أن يكون الموضوع قابلاً لحمل هذه الدلالة، وقد جادل (هيدجر) استاذه (هوسرل) في أن الذات هي التي تمدنا بالشروط التي تشترط موضوعات التجربة والنظر، غير أنه سرعان ما افترق افتراقه عمن سبقوه من الفلاسفة لعزلهم الفلسفة عن التجربة اليومية المعاشة، فالنظر الى الذات أو الأنا

كذات مفارقة على ما ذهب (هوسرل) يغفل وظيفة التجربة الفردية والشروط التاريخية التي تحكم وجود الذات[10].

ولم تكن أفكار (هيدجر) بمعزلٍ عن التأثير في فلسفة البير كامو (1913-1960م) الذي أكد وظيفة الإنسان المتمرد الذي يرفض وجود الله ويتحداه، وهذا الإنسان يعبرّ عن المضطهدين كونه منهم، حيث يعي حقيقة وجوده ووجود الآخرين، فالتمرد ثورة يعلنها الإنسان على كل من ينكر حقه في الحرية، وهو ليس مجرد احتجاج يقوم به العبد المتمرد ضد سيده الذي يضطهده، إذ (لا يهتم بأن ينكر هذا السيد كانسان، بل كسيّد. إنه ينكر أن يكون لسيده الحق في أن ينكره)[11]، وبذلك فإن فلسفة التمرد تقوم على تأكيد وظيفة الإنسان المضطهد بل والتمرد قبل كل شيء على الموت والفناء الذي قدّر عليه.

ويعد (جبرييل مارسل)[12] من أكثر الفلاسفة الوجودين التصاقاً بفلسفة (كيركجارد) المؤمنة حيث بدأ مشواره الفلسفي متأثراً بمثالية (هيجل) ثم بلور فلسفة وجودية ذاتية خاصة به في محاولةٍ منه لوضع حلٍ لمشكلة وجود الله الفلسفية.

إن وجود الموجود عند (مارسيل) أمر لا جدال فيه، لأن الحقيقة الخفية لـ(انا موجود) - اللاديكارتية- تؤكد لنا ذلك، فالحقيقة الإنسانية تكشف عن نفسها كحقيقة وجود صائر ومتحوّل على الدوام، وكل فلسفة تنكر هذه الحقيقة وتدعي تفسير الإنسان عن طريق فلسفة محددة الأفكار عاجزة عن فهم وظيفة هذا الإنسان وحقيقة وجوده، ويرى (مارسيل) أن تأمل العلاقات الإنسانية، وتأمل حقيقة أحكام (الشخص الثاني) أي أحكام مفهوم (الأنت) اللاموضوعية هي علاقات إبداعية خلاّقة، فالإنسان الوفي يبدع ذاته ويخلقها بالحرية[13].

أما (جبرييل مارسيل) فقد اتفق هو الآخر مع كل من (كيركيجارد، هيدجر، ويسبرز) في التحذير من الخطر الذي يواجه الإنسان المعاصر في ظل الحضارة المادية التكنولوجية، التي باتت تهدر حرية الإنسان وتهدد البناء المنطقي لشخصيته، محولة بذلك السر الأنطولوجي إلى وهم وخرافة، وقد ناقش (مارسيل) ذلك في فلسفته التي بدأت من الخبرة بالوجود الفردي في العالم ومن التجربة الوجودية المشخصة ومن الواقع العياني المعاش النابض بالحياة.

لقد حذر (مارسيل) من النزاع بين الأمم وبين الطبقات الاجتماعية، وحذر من الاستخدام المفرط للقوة بين أبناء الجنس البشري، إذ من شأن ذلك أن يشيع ما أسماه بحالة الحرب الدائمة.

وذهب إلى أن هذا العالم يتميز بأن الإنسان فيه قد أصبح هو ومهمته شيئاً واحداً، وأصبح التصنيع فيه متجهاً إلى اهدار قيمة الإنسان، وولدت مع روح التجريد فيه الطغيان واليأس، فقد انحدرت قيمة الانسان عندما تضاءل شأنه فأصبح مجرد مجموعة من الوظائف الحيوية والاجتماعية، ومجتمع تكنوقراطي مؤسس على هذا النحو ينظر إلى الإنسان على أنه آلة[14]، وهكذا فإنه في ظل التقدم التكنولوجي ومكننة المجتمع تضيع قيمة الإنسان في ظل عالم فقد معاني الإنسانية وقيمها.

إن (مارسيل) لا يكف عن رفض ذلك التعاون الضار الذي يقوم بين الاتجاهات التكنوقراطية العلمية والقوى الحاكمة الشمولية، وكذلك رفض التزاوج بين الدعوة إلى القومية والثورة الصناعية، والإنسان في ظل هذا التزاوج يتحول إلى مجرد عنصر، مجرد ترس في الآلة الكبرى الشمولية : آلة الدولة، ويصبح لا وجود له إلا في خدمة هذا الواقع الشمولي[15]، الذي قاد الإنسان إلى حالات من اليأس والقلق، وأصبح الأمر يتطلب انقاذاً حاسماً وسريعاً للوجود الإنساني المشخص، وذلك بتخليصه من هيمنة القوى العاتية التي تستهدف ابادة الروح الإنسانية، والقضاء على العنصر الأبدي في الإنسان، وجعله إنساناً بلا ملامح ولا حرية ولا قدرة له على الاختيار أو إتخاذ قرار يمس وجوده الإنساني.

إن (مارسيل) يلتقي مع جانب من النقد الذي وجهه (ماركس) ضد المعرفة والنزعة العقلية والآلية المؤسسة على الشعور بالإغتراب، وعلى تجريدالإنسان من إنسانيته والنظر اليه على أنه مجرد موضوع أو شيء في مجرى تطوراقتصاد المساومة في النظام الرأسمالي، لكنه يتعارض مع (ماركس) في برهنته على أن الإنسان المعاصر موجود في موقف لم يعد فيه ثمة اتصال بينه وبين نفسه، وأنه يوجد دائماً خارج ذاته[16].

إن استخدام التكنولوجيا على نحو سليم يخلق إمكانية كبيرة في تحاشي تدمير الذات واستقرار الوضع السكاني وتوزيع الثروات بين الأمم توزيعاً عادلاً، وبذلك فإن حسم مشكلة المعضلة التكنولوجية سينقل الأفراد والمجتمعات نحو التطور الإيجابي، (إن تجنب

حرب كارثية مدمرة هو في جوهرة مشكلة سياسية. ولكن حلها يفترض توافر سيطرة فعالة على تلك النظم التكنولوجية التي تمثلها الدفاعات القومية والقدرات التنافسية على صنع أسلحة الانتقام النووية. وأن الضمان الوحيد، في نهاية المطاف، لتحقيق أمن نسبي بالقدر الذي نبتغيه إنسانيا، هو إقامة مجتمع عالمي لا يرى فقط أن فكرة شن هجوم عسكري من دولة ضد أخرى أمر غير ضروري بل مستحيل عملياً، لأن الوسائل التكنولوجية اللازمة لشن مثل هذا الهجوم تخضع لسلطة سياسية مهيمنة ولها الكلمة النافذة)[17].

إن الوجودية قد أعلت من مكانة الإنسان ووظيفته في الوجود، مركزة على معالجة القضاء والقدر الذي كُتب على المصير الإنساني، حيث كثر الحديث عند الوجوديين عن موضوعات كالموت والمعاناة والتشاؤم، ويمكن ملاحظة ذلك بشكل واضح في فلسفة (كارل يسبرز)[18] الذي تأثر بتعاليم الدين المسيحي، حيث انعكس ذلك في فهمه لحقيقة الوجود الإنساني.

لم يخفِ (يسبرز) تخوفه من المجهول، معلناً أن هناك نهاية مأساوية تنتظر الإنسانية في ظل تهديد القنبلة الذرية، وازاء ذلك فهو يؤكد ضرورة أن تكون وظيفة السياسي وظيفة إنسانية تقصه عن كل خياراته التي من شأنها أن توصل الجنس البشري الى نهاية مشؤومة، (إن تأملات سياسية وأخلاقية كهذه تؤدي الى فقدان المعنى المتولد من الحياة والموت والتضحية. إن مهمة السياسي هي تأمين الحياة، وهذه المهمة تتطلب تضحيات)[19].

إن (يسبرز) يرى أن الإنسان قد تتعزز حالة الأمن والسلام لديه حينما يأخذ حريته في الوجود، ويصبح عاجزاً عن لعب دوره الإنساني في ظل سيطرة القوة، اذ (أن فقدان الحرية بسبب الطغيان يذهب بقيمة الحياة نفسها، وإن يكن غير أكيد أن الطغيان يعمر طويلاً. إذن حيال خطر القنبلة الذرية التي قد تبيد كل حياة على الأرض، يبرز خطر القضاء على كل حرية عن طريق الطغيان)[20].

وهذه المخاوف على مصير الإنسان لا تقل عن مخاوف الفيلسوف (برتراند رسل)[21] الذي لم يخفِ حالة التعثر المحتملة في مستقبل الإنسان إذا ما اندفعت القوى الكبرى المسيطرة لاتباع سياسات بعيدة عن التفكير السليم قد تقود الى حرب كونية مدمرة، فقد (لاقت أمم

كبيرة عبر التاريخ الاهوال لعدم استعدادها للإعتراف بأن هناك حـدوداً لسـلطانها. إن فـتح العالم والاستيلاء عليه بالقوة طالما كان ارادة حفنة قادت أمة بعـد أخـرى الى سـقوطها)[22]، وهؤلاء هم صنّاع القرار السياسي الذين يحظون بوظيفة تقرير مصير الإنسـان ونهايـة العـالم طبقاً لمصالحهم الشخصية.

ويعدّ كل من (برديائيف) و(شستوف) مـن اهـم الفلاسـفة الوجـوديين في روسـيا، حيث ناقشا في فلسفتهما الأزمات المرتبطة بالإنسان المعاصر، و(بردیائیف) الذي عاش ثـورة اكتوبر في روسيا قد نقل موضـوعات الحيـاة الروحيـة الـتي تناولهـا (دستيوفسـكي) في ادبـه وقدمها للمجتمع الباريسي، والتي كانت افكارها ضربٌ من افكار الفلسفة الوجودية.

وبقرائتنا المتأنية لفلسفة (بردیائیف) نجده قد اهتم اهتماما بالغا بمناقشة عزلة الإنسان ودورها السلبي في حركة الوجود، ومثلما ذهب الوجوديون الى تأكيد وظيفـة الإنسـان كـان موقف (بردیائیف) مساوياً لذلك، بل أنه دفع مستوى الإنسان الى مستوى الخالق رافضاً كل الأفكار الفلسفية التي من شأنها أن تنكر حق الروح في الحرية والاستقلال.

ويتعارض موقفه الفلسفي مع مواقف (هيغل) و(شيلنج) اللذين يعدان الإنسان مجرد آله للروح العامة الشاملة، ويؤكد أن لكـل انسـان رسـالة تتضـمن تحقيـق شخصـيته تحقيقـاً كاملاً، ومن عيـوب الفلسـفة الماديـة في نظـره انهـا تضـعف في الإنسـان الشـعور برسـالته، والإنسان مدعو الى الحياة الحرة، وقد عد الفلاسفة الحريون الحرية حقاً من حقوق الإنسـان، وهي كذلك في رأي (بردیائیف) الذي وصف الحرية بأنهـا تعـني الخلـق، وهـي الـتي تمكـن الإنسان من توجيه جهوده الى قنوات تعود بالخير على الإنسانية[23].

إن فلسفة (بردیائیف) مشتقة من تصوره للروح الإنسانية التي تقـوم علـى أن الحريـة شرط اساسي لتحقيق وظيفة الذات، وفي ضوء ذلك فقد وقـف (بردیـائیف) موقفـاً معاديـاً لحالات الاستعباد التي تمارس على الإنسان، كونهـا تشـكل واقعـاً مـن المـوت الـوظيفي لا يتناسب مع قيم الإنسان ومكانته.

وتبرز أزمة الإنسان في فلسفة (بردیائیف) من خلال مناقشته لمفهوم العزلـة الـتي قـد يعيشها الكائن البشري، إذ أن العزلة تبيّن كيف تموت وظيفة الإنسان المنعزل في المجتمع حتى

يصبح مغرقاً ضمن اجواءٍ توحي بوصوله الى حالةٍ من التشيؤ، وقد ينبثق الشعور بالعزلة من خلال بحث الإنسان المتواصل عن بناء خاص لشخصيته بغض النظر عن اجوائه الانعزالية التي يعيشها، فالعزلة ظاهرة اجتماعية تفترض الشعور بالذات الأخرى، وأكثر أشكالها تطرفاً وكآبة هو ما يعانيه الإنسان في العالم الموضوعي وسط المجتمع.

ومع ذلك فلا يمكن وصف العزلة بأنها نزعة انعزالية، ولا توجد عزلة إلا وكان وجود الذات الأخرى والأنا الأخرى مرادفاً للعالم المجرد الموضوعي، وفي أعماق عزلته ووجوده التنسكي، ينمو لدى الإنسان الشعور الحاد بشخصيته واصالته وتفرده، فيتوق للهرب من سجنه الوحيد ليدخل في اتصالٍ روحي مع انا أخرى، والعزلة المطلقة مرادفة للجحيم والعدم، في حين أن العزلة النسبية تقتضي العجز والسلب، ولكن لها ايضاً جانب ايجابي حينما تعلو على ما هو مألوف ونوعي لتمثل حالة عليا من حالات الأنا[24].

إن موقف (بردیائيف) من العزلة، قد نجد له موقفاً مشابهاً عند عالم الاجتماع (كارل منهايم)[28] الذي تحدث عن العزلة الاجتماعية وما تحققه من وظائف كالتفرد والتخصص عند الإنسان، مع احتمال أن تحقق العزلة نتيجة اخرى هي التخلف الاجتماعي، فجوهر العزلة يقوم على تقليص العلاقات بين الأفراد والجماعات ومن ثم تقليص وظائفهم.

ويميّز (منهايم) بين نوعين من العزلة، أولهما: العزلة المكانية، التي قد تكون خارجية، وقد تحرم الفرد من الاتصال بالآخرين كما يحدث للفرد عند سجنه وإبعاده عن المجتمع. وثانيهما: العزلة العضوية، التي يرجع سببها إلى العيوب العضوية التي يحملها الفرد وتمنعه من تكوين التفاعلات مع الآخرين كالعمى والطرش، ويعبّر الموسيقار (بيتهوفن) عن هذه الحقيقة بوضوح عندما يقول: أن فقداني لحاسة السمع جعلني أعيش في المنفى[25]، وبذلك فإن العزلة بنوعيها المكاني والعضوي هي تعبير عن حالة من موت الوظيفة عند الإنسان، كونها تعبرّ عن تضاؤل مهامه الوظيفية في المجتمع نتيجة لعدم نجاحه في تحقيق الاتصال والتواصل مع الآخرين لظرف خارج عن إرادته كالسجن الذي يفرض عليه نطاقاً من الوحدة، أو نتيجة لمركب النقص الذي يؤثر على الإنسان سلباً، فلا يمكنه من القيام بوظائفه جميعها.

ثانيا: الأدب المسرحي الوجودي والقضايا المعاصرة:

وفي ضوء ذلك ظهر عدد من الأدباء الذين تبنوا مناقشة القضايا الوجودية الإنسانية في كتاباتهم، وكان من بين هؤلاء : جان بول سار تر، البير كامو، سيمون دي بوفوار، وجبرييل مارسل.

لجأ الوجوديون في مؤلفاتهم التي قدموها إلى إعطاء أبطالهم صورا مختلفة متناقضة، ليفهمونا أن البشر ليسوا نسخة واحدة، كما كان يظن العقليون، وأن الفرد إنسان ألقي به في الكون، وترك وحده مع الطوفان، فالتجربة الوجودية وسيلة مباشرة للالتحام بالحياة في مواقف خاصة، يشعر فيها الفرد بمعاناته الذاتية لتجربة خاصة تظهر له من خلال حريته المقيدة، وفردانيته المهمومة[1].

وعند استعراض الأدب العالمي منذ بداياته الأولى نجد أن أركان الفلسفة الوجودية قد تجسدت فيه على مر العصور، فقد عاش كثير من الأدباء أفكار الوجودية وعبروا عنها في ضوء الأزمات الإنسانية الكبرى، ويمكن وصف (دستيوفسكي) بأنه من الأدباء المبشرين بالوجودية حيث عالج موضوعات ارتبطت بالحياة الروحية للإنسان مركزا في أعماله على عرض القضايا النفسية والخلقية والسياسية التي ترتبط بالواقع الإنساني، و أكد حالة البحث عن الحرية المطلقة التي تشكل المعنى العميق للوجود، (والحق أن الحرية عند دستيوفسكي باعتبارها تلك القدرة على أن يملك الإنسان زمام نفسه ووجوده وباعتبارها آية من آيات الله في الإنسان، تمثل في الوقت نفسه عنده الأساس في كل الانحرافات التي يستجيب فيها الإنسان لنداء الشيطان. وبوسعنا أن نتتبع من خلال روايات دستيوفسكي ذلك الطريق الشيطاني الذي يمثل عثرات الحرية عندما تنتهي بعزل الإنسان وسقوطه في عالم الجريمة والجنون، وعندما يبدو أمام الإنسان أنه لا تمام لحريته ولا منقذ له منها إلا بالالتجاء إلى الله. فالحرية أولا، ومنها إلى الشر، ومنه إلى التكفير[2].

إن (دستيوفسكي) يؤسس نقده السياسي والاجتماعي انطلاقا من تصوره الديني، فكل نظام اجتماعي لا يقوم على التصور المسيحي للإنسان وعلى ألوهية جزء منه، لا بد أن يكون نظاما قائما على العنف والعبودية ويستحوذ في حقيقته على حرية الإنسان، لذلك فهو يبني نتاجاته الأدبية انطلاقا من عذاب الإنسان ومعاناته في الوجود.

إن كل فكرة عند (دستيوفسكي) ترتبط بمصائر الإنسان والعالم والرب، والأفكار هي التي تقوم بتحديد هذه المصائر، ولأن هذه الأفكار وجودية (انطولوجية) من حيث أنها تحتوي على جوهر الوجود نفسه، فإنها تكمن فيها تلك الطاقة المدمرة الشبيهة بالديناميت، وبين لنا (دستيوفسكي) أن انفجارها ينشر الدمار فيما حولها، ولكنها تملك أيضا الطاقة التي تستطيع أن تبعث بها الحياة[3].

لقد نجح (دستيوفسكي) في تصوير الجوانب التراجيدية من حياة الإنسان، وظهر تعاطفه مع المساكين ومع من يعيشون حياة الذل والمهانة من أبطاله، فاضحا سلبيات النزعة الإنسانية التي عجزت عن العثور على حل لمأساة المصير الإنساني، والتي تتمظهر في حركية الإنسان العاطفية الجامحة التي يخفيها في الأغوار العميقة من وجوده، (وكان فن دستيوفسكي العظيم هو التعبير عن هذه الحركات المستترة التي تثير التربة التحتية للطبيعة الإنسانية، وكان دستيوفسكي معنياً بتلك الدفعة الدينامكية التي تعطل باستمرار الأشياء الكائنة جميعاً، فلا جدوى من الالتفات إلى النظام المستقر الذي يكرسه الماضي، كما يفعل تولستوي، وإنما ينبغي التطلع إلى المستقبل المجهول وحده. وهنا نرى كم كان مثل هذا الفن تنبئياً، إنه يميط اللثام عن سر الإنسان. ولهذا السبب فإنه يدرسه لا في وسطه الثابت المستقر، (...) وإنما يدرسه في اللاشعور، في الجنون، في الجريمة)[4]، لذلك فهو يركز على البعد النفسي في بنائه لشخصيات أبطاله في محاولة لتصوير وعيهم الباطني والوقوف على صنوف العذاب والندم والتمزق الروحي التي تنتاب أفراد المجتمع الإنساني.

إن مصير الإنسان عند (دستيوفسكي) يتحدد من خلال حريته، فإذا كان بعض أبطاله يكرس سلوكه وحياته في هذا الوجود من منطلق ديني مسيحي، فإن بعضهم الآخر يتمرد على كافة القوانين ويعلنون ثورتهم على الله نفسه، وهؤلاء قد حذر (دستيوفسكي) من توجهاتهم، فهو ينظر إلى أن الحرية تتصل بالعدالة الإنسانية والعدالة الإلهية في وقت واحد معا، وهي توضع في مركز تصور العالم نفسه.

ويقف (جان بول سارتر) في مقدمة رواد الأدب الوجودي، وقد بدأ حياته الفكرية يساريا، لكن آراءه المناهضة للبرجوازية في بداية حياته كانت أخلاقية أكثر منها سياسية، وقد تأثر بظاهراتية (ادموند هوسرل) ووجودية (مارتن هيدجر) بشكل مباشر لاسيما حينما

درس الفلسفة الألمانية المعاصرة، حيث ترسخت أفكاره حول الانطولوجيا الظاهراتيه في كتابه (الوجود والعدم) 1943م، ولما كان (سارتر) وجوديا، فقد وجه اهتمامه نحو أشكال أخرى من الكتابة كان أولها الرواية، وقد ذهبت (سيمون دي بوفوار)[5] في مقالها (الأدب والميتافيزيقيا) إلى القول: (أن الفيلسوف الذي يعترف بالذاتية والزمانية يصبح فنانا أدبيا، بصرف النظر عن ارتباطه بأفلاطون وهيجل وكيركيجارد. وتضيف قائلة: إن الرواية الوجودية لها جاذبية خاصة نظرا لأن "الرواية وحدها تسمح للكاتب أن يثير التدفق الأصيل للوجود"، ولهذا لا يوجد ما يدعو إلى الدهشة أن يعرف سارتر أول ما يعرف بوصفه روائيا، رغم أن هناك ما يدعو إلى شيء من الدهشة في أنه تخلى عن فن الكتابة الروائية كما فعل وهو في الرابعة والأربعين)[6].

وكان (سارتر) قد بدأ حياته الأدبية بكتابة القصص القصيرة، وقد تمكن قبل الحرب العالمية الثانية من كتابة روايته الأولى والتي جاءت تحت عنوان (الغثيان) عام 1938م، وقد انتقل فيها (سارتر) من فكرة عرضية الوجود التي ظهرت في صباه إلى القناعة بتفاهة الوجود الإنساني بأسره، وهذه الرواية تعد أشد أعماله الروائية إحكاما من الناحية الفلسفية حيث تضمنت كل فلسفة (سارتر) ما عدا فلسفته السياسية، وقد (عالجت مشكلة الحرية ومشكلة سوء الطوية، كما عالجت الشخصية البرجوازية، وفينومينولوجيه الإدراك، وطبيعة الفكر، بالإضافة إلى معالجتها لمشكلة الذاكرة ومشكلة الفن. إن هذه النماذج قد برزت نتيجة لاكتشاف ما، واهتمام ميتا فيزيقي من قبل بطل الرواية (روكانتان). ولقد وضع هذا الاكتشاف في قالب فلسفي، كما أن هذا الاكتشاف قد أوضح بأن العالم صدفة في حد ذاته. وعلى ذلك فنحن قد ارتبطنا به ارتباطا غير طبيعي)[7].

لقد ركز (سارتر) قبل الحرب العالمية الثانية على كتابة الرواية والقصة القصيرة، ولم تقتصر جهوده على كتابة فن القصة بل تحول عنه تحولا نهائيا نحو كتابة النصوص المسرحية والدراسات الفلسفية والأدبية، وتعد روايته الرباعية (دروب الحرية) 1949م من أواخر ما كتب من روايات، إذ لم يتم (سارتر) كتابتها حيث جاء جزؤها الرابع ناقصا، وقد هاجم من خلالها العقلية البرجوازية التي لعبت دورا كبيرا في هزيمة فرنسا أثناء الحرب العالمية الثانية،

حيث أسقط أقنعتها المزيفة، مبينا في الوقت نفسه أنانية أصحابها وحالة الانحدار التي وصلوا إليها، منطلقا من أن فرصة العالم في الحرية والنجاة محصورة في الأدب الذي يلعب دورا كبير في توجيه التاريخ وتغييره.

في صيف عام 1940م أسر (سارتر) من قبل الجيش الألماني الذي احتل فرنسا، حيث وضع في معتقل (تراف) الذي صار يعمل فيه كاتبا ومخرجا وممثلا مسرحيا، مع جماعة من الفنانين المعتقلين، وقد كانت ولادة مسرحيته الأولى (باريونا أو ابن الرعد).

كتب (سارتر) في رسالة إلى (سيمون دي بوفوار): إن المسرحية تمثل بالأقنعة، وأن الموضوع الذي تعالجه يجب أن يهم الجمهور، وتدور هذه المسرحية في أيام الرومان، ولكن النزاع الذي تعالجه كان مناسبا لظرف عرضها، فإذا كان الأمر يتعلق بصراع اليهود ضد الرومان، فإن الموضوع الذي كان (سارتر) يلمح اليه هو واقع فرنسا تحت الاحتلال الألماني[8].

وسارتر في هذه المسرحية كعادته يعتمد الأسطورة، فمثلما استند على الأسطورة اليونانية في كتابته لبعض مسرحياته اللاحقة كمسرحية (الذباب) 1943م، كان توجهه من قبل واضحا نحو الأسطورة المسيحية وذلك عندما كتب مسرحية (باريونا)، وهو بعودته إلى الأسطورة إنما يهدف الي نزع الأوهام الارسطية عن المشاهد مثلما كان يفعل (برتولد بريخت)، وبذلك فهو يعطي الأسطورة وظيفة سلبية، لكن وظيفتها الإيجابية تكمن في قيامها بإظهار حقيقة الإنسان بوصفه حرية في موقف يمكن من خلاله للمشاهد المشاركة في اختيار هذه الحرية وذلك من خلال تفهمه وإحساسه بالأسطورة التي تصاغ دراميا وتقدم على المسرح.

إن رؤية (سارتر) في مسرحية (باريونا) لم تكن نابعة من إيمانه الديني فهو من دعاة الوجودية الملحدة كما نعرف، وإنما كانت نابعة من موقف كاتب يعالج أسطورة، فالمسرحية تتناول أسطورة ولادة السيد المسيح عليه السلام، حيث يؤسس المؤلف من خلالها لأسطورة ثانية تعرض صورة البطل (باريونا)، ذلك الإنسان الأسطوري الذي يواجه الإله.

ويبدو من الأسطورة الأولى الموضوع الظاهر، ومن الثانية البطل الذي يمثله (باريونا) نفسه، ولكن لم تحمل الأسطورة الثانية إلى أقصاها، لأنه لو تم ذلك لكانت الأسطورة الأولى

قد انتفت تماما، لأن الإنسان الموضوع في مواجهة الإله، يؤكد موت هذا الأخير، بينما المسيح هو تجسيد له، غير أن ذلك ليس إلا ظاهريا، فاستتباع (باريونا) للمسيح كان تكتيكيا ليسمح للإنسان بأن يبلغ هدفه، وهو هنا مقاومة الرومان وتأكيد حرية الإنسان وإرادته[9] فالمغزى السياسي للمسرحية يشكل دعوة واستنهاضا للإنسان الفرنسي، وذلك لمواجهة الاحتلال النازي لفرنسا ومحاولة تحرير الوطن والمواطن من قيوده وقوانينه التعسفية.

وخلال عام من اعتقاله تمكن (سارتر) من تقديم مسرحية (باريونا) حيث مثل دور (بالتازار)، ثم أخذ يفكر في كيفية الخروج من المعتقل، حيث تمكن من إقناع الطبيب الألماني المشرف على مركز الفحص الطبي بأن عينه مصابه وانه يعاني من الاضطرابات، لذلك فقد تم إطلاق سراحه، وحينما عاد إلى باريس بدأ بالإعداد مع أصدقائه لمقاومة المحتل، حيث كون له أصدقاء حميمون في عالم المسرح، وفي عام 1943م تزامنت ولادة كتابه (الوجود والعدم) مع ولادة مسرحيته (الذباب) التي عرضت على (مسرح المدينة) من إخراج (شارل دولان).

وقد تحير بعض الناس حينما سمح النازيون بتقديمها في باريس المحتلة، إذ جاء اختراع (سارتر) لطقوس الإثم القومي في آرجوس هجوما على النفسية الرسمية لفرنسا (فيشي)، وقد تبين الألمان ذلك بعد عرضها عدة مرات وأوقف العرض، لكن العقل الألماني قد غير رأيه حول بعض صفات المسرحية لأسباب ميتافيزيقية أكثر منها سياسية، وذلك حينما رأوا في (سارتر) أنه شارح لمدرسة فلسفية ألمانية، مما جعلهم يطمئنون لكاتب ينحي المذهب العقلي الفرنسي لصالح الفينومينولوجيا الألمانية والوجودية، إضافة إلى انتقاداته للبرجوازية الفرنسية في أعماله، والتي يمكن قراءتها بأنها هجوم على فرنسا[10].

وفي مسرحية (الأبواب المقفلة) 1944م، يعود (سارتر) إلى الأساطير الدينية مرة أخرى، حيث يعرض لنا الأحداث في الجحيم من خلال ثلاث شخصيات رئيسة تنتمي في حقيقتها لعالم الأموات، وهذه الشخصيات هي: غارسان، إيناس، واستيل، حيث تلتقي في غرفة استقبال من طراز الإمبراطورية الثانية، وهذه الغرفة بسيطة الأثاث وكل ما فيها تمثال برونز فوق المدخنة، وثلاث أرائك وثيرة تستخدمها شخصيات المسرحية الثلاث، وفتاحة لصفحات الكتب رغم انه لا يوجد هناك كتب، وهذه الغرفة لها باب قد أغلق من الخارج

بإحكام وهذا الباب له جرس تالف لا يصلح للاستعمال، ومما يثير الانتباه أن الغرفة تخلو من آلات التعذيب أو النار المشتعلة أو من أية مرآة أو نافذة.

إن ما ترمي إليه مسرحية (الأبواب المقفلة) ينطلق من مقولة سارتر (الجحيم هم الآخرون)، إذ أن الآخرين يصوبون سهامهم على المرء فيعكرون صفوه ويقضون مضجعه، حتى تبدو عليهم المرارة والألم في هذا الوجود، ومع ذلك يتقبلون هذا الواقع على مضض، وهكذا نجد الأبطال الثلاثة يعذب كل منهم الآخر، ليكتشفوا أن هذه الحجرة التي تجمعهم ليست في حقيقتها إلا الجحيم.

وجحيم (الأبواب المغلقة) صورة لمدى العذاب الجهنمي الذي نلقاه في حياتنا على الأرض عندما نواجه الآخرين وعندما ننظر في دواخلنا، وقد احتفظ (سارتر) في مسرحيته هذه بظاهرة المفهوم التقليدي الذي لدينا عن الجحيم، فأحداث المسرحية تجري بين أفراد ينتمون إلى عالم الموتى، وهو عالم آخر لا يحده زمان ولا تطور، ومن ثم يلجأ (سارتر) في شرح نظريته إلى وضع فرض يصل به إلى إثباتها، شأنه في ذلك شأن المشتغل بعلوم الطبيعة أو الرياضة[11].

إن الشخصيات تعبر من خلال مضامين الأحداث عن معنى الجحيم، بل وتتذوق رغماً عنها آلامه وعذابه، لاسيما بعد أن تعيش كل شخصية حياتها مجردة من الحرية والإرادة إلا من صحوة ضميرها وحيوية نفسها، حيث تمارس كل شخصية على الأخرى أشكالاً من القمع والإدانة لتتحول الحياة بذلك إلى جحيم مهلك، وتتجسد (آلام الحرية التي أضحت نفاية لا طائل تحتها، إذ انفصلت عن العمل وأوضاعه وعن التكفل بالعمل والالتزام به، فأخذت تلتهم نفسها إذ لم يعد لديها براهين تثبت بها أنها كائنة الآن أو أنها كانت فيما قبل)[12].

لاسيما في ظل الأزمات المتلاحقة التي تجتاح الإنسان وتلقي بظلالها على علاقاته بالآخرين، ورغم أن الشخصيات قد احتفظت بنزعاتها الإنسانية بشكل واضح، إلا أنها ظهرت كشخصيات ميتة لا حياة لها سوى حياة الماضي، التي تجرها خلفها وهي محكومة بكل مشاعر الخيبة والقلق.

إن لكل شخصية من الشخصيات الرئيسة الثلاث حياتها وقصتها الخاصة التي ترتبط بموقفها الاجتماعي، فالصحفي والأديب (غارسان) هو مثل (استيل) جبان ومخادع، وهو بحكم مهنته ثاقب الفكر، أما (استيل) فهي أقل ذكاء منه، وتبدو أشبه بالدمية حيث تحاول أن تخفي خلف المظاهر الجميلة الممتعة صور الفساد الإنساني.

ويعيش كل من (غارسان) و (استيل) حياة هي ضرب من العبث في بعض تفاصيلها، لاسيما حينما يتبادلان الأكاذيب حول الأسباب التي أوصلتهما للجحيم، فبينما تؤكد (استيل) أنها قد ضحت بصباها، نتيجة لحالات الفقر واليتم التي كانت تعيشها هي وأخيها، وذلك بالزواج من صديق والدها العجوز الذي كان غنياً وطيباً، يفاجئنا (غارسان) وهو يتحدث بأنه كان يدير جريدة مسالمة، وحينما اندلعت الحرب وجه الجميع أنظارهم إليه، ثم أطلقت النار عليه بسبب مواقفه وآرائه المبدئية. لكن (إيناس) تستهجن حديثهما معلنة أن الأسباب التي يتحدثان عنها تستوجب عدم تعرضهما للعذاب، لاسيما أنه يمكن وصف(استيل) بأنها قديسة، ووصف (غارسان) بأنه بطل لا مأخذ عليه، لذلك يجب التعامل معهما على أنهما من الأشخاص الذين تألموا من أجل الآخرين حتى الموت وهذا ما كان يؤنسهم في حياتهم، وحينما تتكشف الأحداث يتضح أن (غارسان) كان شديدا في معاملته لزوجته طوال خمس سنوات، وكان يجبرها على تقديم الطعام له ولعشيقته الزنجية في منزله، أما (إيناس) فقد أغرت إحدى النساء وأقنعتها بهجر زوجها للعيش معا، ثم جعلتها تشعر بقساوة الذنب الذي ارتكبته حتى تفتح صنبور الغاز فتقتل (إيناس) وتقتل نفسها.

وإذا كان الجحيم بالنسبة لـ (غارسان) يرتبط بهذا الوجود الجامد، الذي يفرض عليه حالة التأمل لنفسه في محاولة لفهمها ثم الحكم عليها في ضوء ما كانت عليه، فإن (إيناس) التي بدت امرأة خائنة ملعونة عديمة الحياء والأخلاق قد وجدت في الجحيم أنسب مكان لها، لأن الجحيم يشبه إلى حد ما الحياة التي كانت تعيشها، لذلك فلا عجب أن نجدها وهي تعبر عن فهمها الحقيقي لمعنى الجحيم قبل الشخصيات الأخرى، وذلك حينما تقول مخاطبة (غارسان): (سترى كم هو تافه. تافه جدا! فليس هناك من عذاب جسدي، أليس كذلك؟ ومع ذلك فنحن في الجحيم، وما على أحد أن يأتي. لا أحد. سنبقى حتى النهاية وحيدين

معا. (...) حسنا، ها إنهم قد وفروا في عدد الأشخاص. هذا كل شيء فالزبائن هم يخدمون أنفسهم، كما في المطاعم التعاونية)[13].

وتستمر أزمة (غارسان) في التفاقم لاسيما حينما يصل إلى قناعة بأن السبب الذي أدى إلى نهايته في الجحيم لم يكن نتيجة لقسوته على زوجته، وإنما بسبب جبنه، فقد حاول الهرب من الحرب وقد ألقي القبض عليه ومات موتة الجبان، ونتيجة لهذا الموقف السلبي فقد رفضت (استيل) أن تبادله الحب، وانتهى به الأمر إلى نوبات من القلق والاضطراب حيث أصبح لا يثق بنفسه ولا يطمئن إلى صفاء ضميره، لذلك فقد اندفع إلى دق الباب بقوة وذلك للخروج من جحيمه.

لقد غالى (سارتر) في تصوير الإنسان بصورة الجلاد للآخرين، ولم يكتف بذلك بل دفع بهذه الصورة إلى حد الوحشية في مسرحية (موتى بلا قبور)، وهذا الموقف نابع من نظرته المتشائمة المرتبطة بعلاقة الإنسان بالآخرين لاسيما تلك الممارسات التي مارسها المحتل الألماني النازي على الإنسان الفرنسي، مما جعل هذا المسرح يستنشق هواء الحرب والقتل والتعذيب والإذلال التي تمارس ضد الإنسان، وفي مسرحية (الأبواب المقفلة) عرض (سارتر) علاقة الإنسان بأخيه الإنسان، على أن كلا منهم جلاد للآخر، في ثلاث صور:

أولا: فكرة التزاحم: فوجود الإنسان إلى جوار الآخر يعد عبئا ثقيلا على كاهله، وهذه الفكرة تزداد إيلاما حينما تكون الصدفة هي التي تجمع بين الناس دون أن يتشابهوا بالأوزان والميول.

ثانيا: فكرة سوء التفاهم: وتتمخض عن تضارب المصالح وتشاحن الأنانية والجشع البشري، فكل بطل من الأبطال الثلاثة يود أن ينال من الآخر ما لايستطيع هو أن يعطيه إياه.

ثالثا: فكرة الحكم: أو رأي الآخرين بالإنسان وحكمهم عليه، وهذه الصورة يبدو فيها الإنسان وقد أصبح جلادا للآخرين[14].

إن (سارتر) يؤثث المكان في مسرحه بما يتوافق مع واقع الشخصيات، وبما أنه يركز على عرض أزمة الإنسان ومعاناته في الوجود، فإن المكان وموجوداته قد تأخذ دورها في تجذير تلك الأزمة وإعطائها أبعادها الحقيقية، ففي مسرحية (الأبواب المقفلة) ارتبطت

موجودات المكان بحياة الجحيم بكل تفاصيلها المأساوية موحية بذلك بعالم منفر مقيت، لا يقيم للإنسان وزنا في هذا الوجود.

إن قطعة البرونز الموجودة فوق المدفأة تمثل الجمود، أو تمثل الذات أو أعماق النفس، وترمز إلى الحالة التي لا يمكن مطلقاً أن يكون عليها الإنسان إلا حينما يشل الآخرون حركته ويهبطون به إلى جمود المادة، وعدم وجود مرآة يرمز إلى سوء النية، فالإنسان بحاجة إلى تأمل صورة لنفسه تشعره بما هو عليه من جمال، والمرآة هي المتنفس الذي يشبع أوهام النفس ويرضي غرورها، أما خلو الغرفة من أي منفذ ومن أي شغل يقتل الوقت، فترمز إلى عجز الإنسان وبؤس الحياة البشرية[15]، بينما يرمز الجرس الذي لا يرن والباب الموصد في أغلب الأوقات إلى عزلة تلك الشخصيات وحالة الانقطاع التي تعيشها عن العالم الخارجي، فقد حكم عليها بالجحيم، وأصبحت تحت رحمة الآخرين وخاضعة لرغباتهم، ولا يمكن لها التواصل معهم إلا إذا أرادوا أن يتواصلوا معها، فهي شخصيات تعيش واقعها الذي هو صورة عن مدى العذاب الجهنمي.

ومن المسرحيات السياسية الهامة التي كتبها (سارتر) مسرحية (الأيدي القذرة) 1947م، حيث عرض (سارتر) من خلالها موقفه النقدي للحزب الشيوعي، وتدور المسرحية حول شخصية الشاب الشيوعي المثالي الرقيق (هوجو) الذي ينتمي للطبقة المتوسطة، والذي يرسله الحزب الشيوعي فيقتل (هودرر) أحد زعماء الحزب الذي تحالف مع السياسيين الملكيين والأحرار وذلك لمقاومة الاحتلال الألماني، وبعد أن ينفذ (هوجو) مهمته تصبح سياسة (هودرر) التي تدعو إلى التعامل مع الملكيين والأحرار هي الخط الذي يتبعه الحزب.

إن مسرحية (الأيدي القذرة) جاءت في مرحلة مهمة من حياة (سارتر) السياسية، وقد كتبها في الوقت الذي كان فيه قريبا من الماركسية، فظهرت السياسة الماركسية ونتائجها واضحة في المسرحية لاسيما مبادئ (لينين) الأخلاقية، وإذا كان (سارتر) قد اتجه إلى مساندة الحزب الشيوعي الفرنسي في البداية، فذلك لأنه قد رأى فيه نصيرا لطبقة العمال، وهو الحزب الذي يناضل من أجل تحرير الإنسان من الظلم والاستغلال، لكن نظرة الشيوعيين إلى (سارتر) كانت سلبية ولا تبعث على الارتياح، فقد وصفوه بأنه عميل للنظام الحاكم،

وأنه رجل انتهازي لا تهمه إلا مصالحه الشخصية، وقد بلغت هذه الانتقادات ذروتها عندما كتب مسرحيته (الأيدي القذرة) التي فهمت على نحو مغاير لما أراده (سارتر).

فقد ذهب بعض النقاد إلى أن هذه المسرحية قد جاءت ضد الشيوعيين في طروحاتها السياسية، لكن (سيمون دي بوفوار) أكدت بأن المسرحية ليست سياسية، وأنها جاءت كي تعرض لحياة شاب شيوعي ينتمي للطبقة العاملة الوسطى، وهذا الشاب يبحث عن أصله الحقيقي في هذا العالم لإثبات وجوده بالعمل الفعلي بعيدا عن الذاتية، وقد أدرك (سارتر) سوء الفهم الذي وقعت به مسرحيته، وذلك حينما فسرت على أنها تطرح موضوعه الاغتيال السياسي الذي يقوم به الحزب الشيوعي للأفراد الخارجين عن مسار الحزب، لذلك فقد منع تقديمها في فينا عام 1952م وفي عدة بلدان أخرى، كي لا تفهم على أنها دعاية ضد الشيوعية.

وإذا كان (ماركس) و (أنجلز) قد رفضا الاغتيال السياسي لأنه قد يرسخ إرهاب السلطة وتعسفها، وأجازاه حينما يكون ضرورة في ظرف معين كأن يأخذ دورا تكتيكيا ونفسيا، فإن (سارتر) قد طرح مسألة الاغتيال السياسي على المستوى الأخلاقي وليس فقط على مستوى فائدته، ويبدو أن جواب (هودرر) يثير بعض الالتباس: فهذه الوسيلة تستخدمها الأحزاب الأخرى، وليس لديه أي اعتراض مبدئي، لأن مبدأه هو الفعالية، فالعنف عند (سارتر) هو في علاقتنا بذاتنا وبالآخرين، وهو طريقة لقلب المعطى للوصول إلى مجتمع آخر[16].

لقد انطلق (سارتر) عند كتابته للمسرحية من المشاكل التي يعانيها الشباب، لاسيما أولئك الذين لديهم انتماءات سياسية مع الحزب الشيوعي، والذين ينتمون إلى الطبقة البرجوازية، فقد وقف طيلة حياته إلى جانب الشباب في محاولة منه لفهمهم وتلمس معاناتهم، وهذا الموقف ظهر واضحا في نصوصه الأدبية ودراساته الفلسفية والنقدية ككتاب (المادية والثورة)، ومسرحية (الذباب)، ومسرحية (الأيدي القذرة) التي أخذت طابعا شبه تعليمي، حيث حقق (سارتر) من خلالها حالات من الدهشة بمواقف درامية معينة.

إن (أورست) في مسرحية (الذباب) يختلف عن شخصية(هوجو) التي تظهر في مسرحية (الأيدي القذرة). فاورست يمثل شباب الرجل الحر الذي يحدد حريته سلبيا، إذ

يرفض في البدء القيام بأي عمل حيث يحدد نفسه بالخفة المطلقة، فهو قد بلغ سن الرشد حينما أتم عمله الذي قام به دون وسيط يشاطره الفعل، حيث قتل والدته والملك بنفسه، وحرر بذلك نفسه والمدينة، أما (هوجو) فإنه يستخدم الحزب بوصفه الطبقة المعارضة لطبقته، وذلك في الانتقام من والده وطبقته، لكنه يفشل في ذلك لأنه لا يضع نفسه كحرية، بل يضعها تحت نظر رفاقه الذين يخضع لأحكامهم[17]، فقيمة الإنسان مكتشفة من قبل (سارتر) من خلال تجربة الضياع والألم، التي عاشها في ظل أجواء الاحتلال والقمع التي مارسها النازيون على الإنسان الفرنسي، لذلك فهو يرفض ظروف الاستغلال التي كان يمارسها الحزب الشيوعي على الشباب حينما يدفعهم إلى تنفيذ مهام سياسية دون أن يشرح لهم حقيقة الأمر الذي سيقومون به، فهم مجبرون على تنفيذ الأوامر حتى وإن كانت تتعلق بالاغتيالات الفردية التي قد تؤدي إلى إحداث الصراعات السياسية بين الكادر التنظيمي للحزب أو بين أفراد المجتمع.

إن أهم شخصية في المسرحية والتي ترتبط بها عواطف المؤلف هي شخصية (هودرر). وهناك تناقض حاد بين (هودرر) و (برونيه) ذلك التابع الساذج الذي بلا تفكير لخط الحزب، فبينما يظن (برونيه) أنه مهما تقول موسكو فهو حق، يؤمن (هودرر) أن الإنسان لا يستطيع أن يتأكد إطلاقا مما هو حق، بل يجب أن يتصرف ويتقبل مسؤولية أعماله، إنه يقول ل (هوجو) إن الإنسان الذي لا يريد أن يخاطر بكونه مخطئا لا يجب أن يشتغل بالسياسة(18) وهذا الموقف يتشابه مع كثير من مواقف (سارتر) السياسية لاسيما تلك التي تتعلق باستقلال الشعوب وحريتها، فعندما هاجم الاتحاد السوفيتي بأسلحته الثقيلة شوارع العاصمة المجرية بودابيست عام 1956م، أعلن (سارتر) أنه لم يعترض على هذا النوع من التدخل إلا لأنه جاء في الظروف غير الضرورية للدفاع عن الاشتراكية.

لقد بقي (سارتر) مؤمنا بحرية الإنسان، وبقي اهتمامه واضحا في التركيز على مناقشة كل ما يرتبط بالنزعة الإنسانية، وهذا الموقف ظهر واضحا في مسرحية (الشيطان والإله الطيب) 1952م، والتي جاءت لتمثل مرحلة هامة في تطور مسيرة (سارتر) السياسية بوصفها قد جسدت موقف المؤلف من الشيوعية، وتكمن رسالة المسرحية في (أن سياسة النزعة الإنسانية يجب أن تثور على أخلاق اللاعنف التي تمت إلى سياسة الدين والتأمل والمسالمة، سياسة العالم القادم. إن سياسة النزعة الإنسانية هي سياسة هذا العالم، ولما كان هذا

العالم يمس الشر مسا شديدا - نتيجة الندرة حسب رأي سار تر - فإن الإنسان الذي يريد أن يتسيده يجب ألا يرحم، يجب على الإنسان أن يلوث نفسه بالجريمة)[19].

وقد ارتكز (سارتر) في بنائه لمسرحيته على تلك الفترة القلقة من تاريخ الشعب الألماني في القرن السادس عشر، حينما كانت ألمانيا تغلي بالكراهية لرجال الدين الذين كانوا يفرضون الضرائب الثقيلة على الشعب.

يضطرب الأمن في مدينة (وورمز)، وذلك بعد أن يهب شعبها الجائع البائس ضد رجال الدين وأسقفهم الدنيء الذي يستعبد الناس باسم الدين ويستغلهم حتى في قوت عيشهم، وحينما يعجز الأسقف عن إخماد الثورة التي يقودها الزعيم الخباز (ناستي)، يتجه إلى قائد أحد الجيوش المكونة من اللصوص وقطاع الطرق، حيث يتفق معه على محاصرة المدينة وإخماد الثورة فيها، وهذا القائد هو (جوتز) الذي نشأ في بيئة وضيعة، وهو كافر بالله وملحد ولا يعترف بسلطان السماء، ولا يمتلك أدنى مكانة من المثل الأخلاقية، ولا يؤمن بكرامة الإنسان ومكانته الاجتماعية.

وأثناء محاصرة (جوتز) للمدينة وقراره باحتلالها وذبح جميع سكانها بما فيهم الثوار ورجال الدين أيضاً، يتواطأ القس (هنريش) معه وذلك حينما يذهب إليه ويسلمه مفاتيح المدينة التي سلمها إليه الأسقف الذي قتله (ناستي)، لكن القس يفاجئ بأن الرجل الذي سلمه مفاتيح المدينة هو رجل طاغ وكافر ولا يؤمن إلا بالقتل والسلب والتدمير، ويبدأ القس بالتفكير في تخليص المدينة من شره، بينما (جوتز) يعلن أنه قد انتهى من إعداد خطته لاجتياح المدينة، وأن الذي يستطيع أن يمنع هذا كله هو الله، فإذا كان موجوداً حقاً فليتفضل وليبرهن على وجوده بالحيلولة بينه وبين ما يريده للمدينة وأهلها من شر، وحينما لا يتدخل الإله يقهقه (جوتز) ساخراً، وذلك لأن الله في نظره إما أن يكون راضياً عن المصير الأسود الذي ينتظر المدين، وإما أن يكون عاجزاً عن إقامة الدليل على وجوده، ويكون (جوتز) الذي يصنع ما يشاء أينما وكلما شاء هو الموجود الحقيقي.

وبما أن (جوتز) يبقى مصراً على أنه يتمتع بالحرية الكاملة في أي تصرف يقوم به، فإن القس يستغل ذلك في مطالبة (جوتز) بالانتقال من جانب الشر إلى جانب الخير إن كان حراً في اختياره:

(جوتز: إذن فالجميع يفعلون الشر؟

هنريش: الجميع.

جوتز: ولم يفعل أحد الخير بعد؟

هنريش: لم يفعله أحد.

جوتز: حسناً (يدخل إلى الخيمة) أنا أراهنك أن أفعله.

هنريش: أن تفعل ماذا؟

جوتز: الخير. هل تريد المراهنة؟

هنريش: (يرفع كتفيه) كلا يا أبن الحرام، لن أراهن البتة.

جوتز: إنك تخطئ. لقد علمتني أن الخير محال، وأنا أراهنك أنني سأفعل الخير. إنها أيضاً الطريقة الوحيدة لأكون وحيداً. لقد كنت مجرماً، وها أنذا أتغير. أنني أقلب سترتي، وأراهن أن سأكون قديساً)[20].

ويختار (جوتز) القس (هنريش) للحكم على ذلك الرهان في مدى سنة ويوم حيث يبدأ بالتحول إلى قديس وملك، فيقوم بالعطف على الشعب ومواساة الفقراء ومداواة الجرحى، ولا يدع وسيلة من وسائل الخير إلا وقام بها حتى أصبح في حكومته الجديدة اشتراكيا، لأنه نشر قيم المحبة والعدالة والورع بكل صورها المطلقة بين الناس في المدينة، يقول (جوتز) مخاطباً الفلاحين: (أنا فكرت لأجلكم. (بعد وقت) تعرفون أن الله أمر بالحب. ولكن الأمر هكذا: إن الحب كان حتى الآن محالاً. وبالأمس أيضاً، يا إخوتي، كنتم تعساء يطلب منكم أن تحبوا. وبعد، كنت أريدكم أن تكونوا دون عذر، سأجعل منكم أغنياء أصحاء وستحبون. كل ما أطلبه منكم هو أن تحبوا جميع الناس، إنني أتخلى عن قيادة أجسادكم ولكن لأقود أرواحهم لأن الله ينيرني، إنني البناء وانتم العمال: الكل للكل. الآلات والأرض مشتركة، لا فقراء ولا أغنياء، ولا قانون إلا قانون الحب. سنكون المثال لألمانيا)[21].

وبالرغم من أفضال (جوتز) على سكان المدينة، إلا أنه يقابل منهم بعد كل ذلك بالجحود لاسيما حينما يبدأون بإيثار رجال الدين المستغلين عليه، والذين يخدعونهم بالنفاق

والشعوذة والمظاهر الدينية الزائفة، ونتيجة لذلك يختار (جوتز) أن يصبح رجل دين، حيث يرتدي ملابس الكهنة ويطلق لحيته، ثم يبدأ بمنح صكوك الغفران مع الأعطيات والخيرات التي يمنحها للشعب، فيلتف الناس حوله من جديد منصرفين عن زعمائهم السابقين من رجال الدين.

لكن التفاف سكان المدينة حول (جوتز) يقلق رجال الدين الذين يفكرون في وسيلة تجعلهم ينفضّون من حوله، حيث يقنعون الأهالي بأن الخير الذي أفشاه (جوتز) بينهم لم يكن يصح أن يكون، لأن السعادة التي تعنيها السماء هي السعادة في الدار الآخرة وليست سعادة الدنيا التي هي دار شقاء وبؤس، ويقتنع سكان المدينة بفكرة رجال الدين فيعلنون عصيانهم وتمردهم على (جوتز) مرة أخرى، حتى أن زعيمهم الخباز (ناستي) تراجع هو أيضا عن المبادئ التي بسببها تزعم ثورة الفلاحين.

وأثناء تلك الفوضى التي تجتاح مدينة (وورمز) تزحف جيوش المدن المجاورة إليها فتحتلها وتستولي على مقدراتها ثم تحرق مدينة الله، ويبقى (جوتز) يرثي لحال أهلها الذين قدم لهم كل الخير والمحبة لكنهم تنكروا له وهجروه باستثناء ابنة أحد الأعيان (هيلدا) التي بقيت إلى جانبه لتخدمه ليس حباً به وإنما حتى لا يعود إلى طريق الشر.

ويمضي (جوتز) في طريق الخير رغم ما أصاب التجربة من فشل ويبقى ملتزماً بالرهان الذي قطعة مع (هنريش)، والذي يقوم على البقاء إنسانا خيّراً في مدى سنة ويوم، وحينما يزوره (هنريش) تكون قد سحقته الشيخوخة وطردته الكنيسة، حيث يحاول إقناع (جوتز) بأن الله موجود وهو يحتفظ بجنة ونار، وأنه يفضل الإيمان بالله على الإيمان بالعدم، لكن (جوتز) يرفض هذا المنطق معلنا تحديه للإله:

(جوتز: (...) أيها الإله، إذا كنت ترفض كل وسائلي لفعل الخير، فلماذا أعطيتني الرغبة القوية فيه؟ إذا لم تكن قد سمحت لي بأن أكون خيّرا، فلماذا انتزعت مني الإرادة في أن أكون شريرا (يمشي) غريب مع ذلك، غريب أن لا يكون هناك أي مخرج.

هنريش: لماذا تجهد نفسك بالتحدث إليه؟ أنت تعرف جيدا أنه لن يجيبك.

جوتز: ولم هذا السكوت؟ لقد جعل حمارة النبي تراه، فلماذا يرفض أن يظهر لي.

هنريش: لأنك غير مهم. عذب الضعفاء أو استشهد، قبل شفتي مومس أو شفتي مجذوم، مت من الحرمان أو من اللذة فإن الله لا يهتم.

جوتز: من يهتم إذن؟

هنريش: لا أحد. الإنسان هو العدم. لا تتصنع الدهشة لقد عرفت هذا دائما.

....

....

جوتز: (...). كنت أتسائل في كل دقيقة ماذا يمكن أن أكون في عينّي الإله. والآن أعرف الجواب: لا شيء، الله لا يراني، الله لا يسمعني، الله لا يعرفني.

هل ترى هذا الفراغ فوق رأسك؟ انه الله. هل ترى هذا الثقب في الباب؟ إنه الله. هل ترى هذه الحفرة في الأرض؟ إنها الله أيضا. الله هو وحده الإنسان. لم يكن هناك غيري: لقد قررت وحدي الشر ووحدي اخترعت الخير. أنا الذي غششت، أنا الذي فعلت المعجزات، أنا الذي أتهم نفسي وأنا وحدي من أستطيع الغفران لنفسي. أنا الإنسان. إذا كان الله موجودا فإن الإنسان هو العدم)[22].

ويحتدم الجدل بين كل من (هنريش) و (جوتز) حتى ينتهي بمصرع (هنريش) بطعنة سكين، وقد جاء موت القس في الوقت الذي انتهت فيه المدة المقررة للرهان، حيث انتهت التجربة باقتناع (جوتز) قناعة تامة بأن الموجود الحقيقي هو الإنسان والعدم هو الله، بل أن الإنسان هو الذي خلق الله وليس الله هو الذي خلق الإنسان، ونتيجة لذلك يقرر (جوتز) العودة إلى طريق الشر، حيث ينزع الملابس الكهنوتية ويرتدي أردية الخداع والتضليل، ويعود لحكم المدينة وكله عزم على أن يفرض عليها واقعا جديدا يتوازى مع نوايا الشر الكامنة في داخله.

إن هذه المسرحية تحيل مشكلة سياسية إلى مشكلة أخلاقية بالنسبة للإنسان، وإذا كان (سارتر) في مسرحية (الأيدي القذرة) قد قارن بين ضمير اشتراكي صعب المراس، وضمير برجوازي رقيق، فإنه في مسرحية (الشيطان والإله الطيب) قد وازن بين جانبي الصراع،

فطريقة اللاعنف والتغيير السلمي قد وجدت قوتها الأخلاقية الكاملة، ولم يعد تعبير البرجوازية ملتصقا بها، وهذا بديل رائع ضد ما يجب أن تحققه الأخلاق الاشتراكية الواقعية، فقد رأينا صراعا مريرا ممزقا: العناء الباطني لإنسان وقد تحول إلى مأساة[23].

لقد وصف (سارتر) مسرحية (الشيطان والإله الطيب) بأنها أحب كتبه إليه، لاسيما أنها قد جمعت خلاصة فلسفته الوجودية، وآراءه في القيم الإنسانية وفي مقدمتها: مكانة الإنسان الذي يتمتع بالحرية ودوره في حركة الوجود الإنساني، وهذه الآراء نابعة من وجوديته الملحدة التي نادت بمقولة (موت الإله) بوصفه إلهاً ضعيفا وعاجزا عن تحقيق رغبات الإنسان وطموحاته وأحلامه.

وإذا كان (سارتر) قد عبر عن الوجودية الملحدة من خلال فلسفته ونتاجاته الأدبية التي ركز من خلالها على إعلان مقولة (موت الإله)، فإن (جبرييل مارسل) قد رفض فكرة الإلحاد في فلسفته وأدبه المسرحي، حيث ركز على عنصر الايمان لا سيما بعد أن اعتنق المسيحية الكاثوليكية، وقد دعا إلى نبذ البرهان العقلي على وجود الله، فالإنسان يستطيع أن يدرك وجوده عن طريق التجربة الوجودية.

ركز (مارسل) في مسرحه على الوجود محاولا تفسير معنى التجربة الإنسانية وما يعتريها من حيرة وقلق، (فهو يريد أن يحتفظ للتجربة بكل ما فيها من مذاق خاص، ولكنه مع هذا كله، يتنازعه مطلبان : مطلب التجربة الواقعية المرتبطة بالذاتي والجزئي، ومطلب التفكير الموضوعي الكلي، الذي يهتم بالماهيات، وبالوجود بوجه عام)[24]، لذلك فقد نظر للمسرح على أنه وسيلة للتعمق في التجربة الإنسانية وتفحصها بعيدا عن التصورات الأيدلوجية المسبقة، في محاولة لإماطة اللثام عن معناها من خلال الوقوف على طبيعة الوجه الدرامي المتعدد الدلالات لهذه التجربة التي تحفل بالأسئلة الحائرة.

إن (مارسل) ينطلق في كتابته المسرحية من واقع الحياة الإنسانية، وهو يعايشها كي يتمكن من التعبير عن التجربة الوجودية بكل ما فيها من تفاصيل في ضوء تجربته الشخصية، حتى أنه قد أولى فكرة التجسد في أعماله اهتماما خاصا، وحول ذلك يقول (مارسل) : (ومن خلال هذه الفكرة فإنه لا سبيل إلى تأويل هذه الأعمال على نحو مثالي، بالرغم من أن

اتجاهي الفلسفي لم يتضح إلا بعد تأمل طويل ونقدي للمذاهب المثالية. لقد كنت مهتما بصفة خاصة بالإنسان الواقعي، بهذا الإنسان المعين، الملتحم في هذا الموقف المحدد والذي نستطيع أن نقول عنه أنه يمثل امتدادا لجسده تطول أو تقصر المدة التي يحتلها في الزمان. (...) لقد كانت مهمتي دائما أن أتجاوب من أعماقي وبقدر المستطاع مع الشخصيات التي فرضت نفسها علي من داخلي)[25].

لقد انطلق (مارسل) في تأسيسه لعلم الأخلاق في فلسفته الوجودية من خلال اعتناقه للعقيدة الكاثولوكية عام 1929م، حيث أسس وجهة نظره حول القضاء والقدر وحرية الإرادة، وكان لذلك انعكاسه على نصوصه المسرحية، (فقد اجتهد أن تشير مسرحياته إلى ما هو عبر الوجود، دون التخلي عن تثبيت الوجود في أشد معطياته التحاما بالحياة اليومية. فهو يكتب مسرحياته من داخل الواقع الفعلي نفسه، ومن مركز مشكلاتنا الإنسانية المحرقة. ولكنه قد يميل إلى أداء هذا العمل في شيء من التطرف، بحيث قد نشعر في بعض المواقف التي ابتدعها، أو في بعض التلميحات التي تتناثر في مسرحياته هنا وهناك - بشيء من الغموض)[26]، فقد كان لاهتمام (مارسل) بالقضايا المرتبطة بعزلة الانسان واغترابه أثره في تصوير الواقع الإنساني بأنه واقع قاتم، وأن الوقوف على حقيقة هذا الواقع يتطلب وضع الشخصيات المسرحية في مواقف واختبارات تبين خفايا الانسان وواقعه في أوضح صورها.

وإذا كان (مارسل) قد عارض المسرح المسمى بالمسرح الفلسفي لأن الشخصيات قد تبدو فيه دمى يحركها مذهب ما، فإنه نظر إلى أن المسرح يكون فلسفيا في حدود كونه محررا ومثيرا للأفكار، (وقد أكد جبرييل مارسل مرارا عديدة على أن مسرحه لم يتطور مستقلا عن اهتماماته الفلسفية، كما أنه لم يتطور موازيا لها، وانما تطور ابتداء من منبع واحد بعينه هو الإحساس بسر الكائنات وبالقيمة)[27]، فمسرحه يتوجه بالخطاب إلى وعي الناس في محاولة لممارسة دور إصلاحي في المجتمع.

لقد علل (مارسل) توجهه نحو المسرح بأنه كان نتيجة لإمكانية الوصول عن طريقه إلى عدالة سامية، فالعمل المسرحي لا يمكن أن يمثل أي قيمة بنظره إلا إذا تقمص كيان المشاهد بمجرد نزول الستار، وحرك فكره ليرتفع إلى مستوى فوق مستواه، وذلك حتى يدرك طبيعة المشكلات الوجودية ويحاول تقديم إجابات وحلول لها، ففي العمل المسرحي شيئا

يتجاوز القدرات الواعية للمؤلف، والشخصيات هي التي يجب أن تولد هذا الأثر الحسي[28].

إن (مارسل) في مناقشته لموضوعات عزلة الانسان وسوء فهمه، وحالات القلق التي تنتابه، إنما يريد أن يكشف من خلالها عن طبيعة أزمة الانسان محاولا الوقوف على أسبابها، وتوجيه انتباه الآخرين اليها، حتى يسهموا في إيجاد الحلول المناسبة لها، فهو يعرض الأزمات المتعلقة بالإنسان وبحركته في هذا الوجود من خلال حالة الاستقرار الموضوعي لطبيعة حياته اليومية، (فأغلب مسرحياته تبدأ بتجمع حثيث لأزمة، وغالبا ما تكون هذه الأزمة عائلية ثم بانفراج لتلك الأزمة، وهي صورة تقليدية من حيث الشكل، ولكنها معاصرة أشد المعاصرة من حيث المضمون لأنها تعالج أزمات الضمير الإنساني الحديث، في مواقف عينية، لا تحل في نطاق التفكير المجرد وحده، لأنها مواقف وجودية لأشخاص يسيطر عليهم القلق والهم، ويجاهدون للتعرف على معنى لحياتهم، وتحديد مصائرهم)[29].

ففي مسرحية (العالم المكسور) 1932م صور (مارسل) الأزمة الروحية التي سيطرت على الانسان الغربي في الثلاثينيات والتي خلقت لديه الضياع وفقدان الهدف وضبابية الرؤية إزاء المشكلات الاجتماعية. وفي مسرحية (روما لم تعد في روما) عام 1950م عرض (مارسل) أزمة الضمير التي يعانيها المثقفون الفرنسيون في مرحلة من أدق مراحل التاريخ الفرنسي.إن مسرح (مارسل) مسرح استنباطي يحفر فيه الكاتب في أعماق نفسه إلى أقصى ما تصل اليه وسائله، ولا يقدم لنا نتائجاً أو حلولا جاهزة، وكل ما يفعله هو إثارة اهتمامنا بوضعنا الإنساني، وبسر الوجود، وهو يحاول الكشف عن الحقيقة الباطنة المستقرة في أعماق الانسان بلا رمزية مستغلقة، أو حذلقة وتقعر في الاسلوب، فهذا المسرح مسرح حي لا ينعزل عن الوجود النابض بالحياة وعن هموم الانسان الأبدية، وهو يضع مشكلة المسرح الفلسفي أو الذهني بكل ما فيها من حدة، وقد وصف بأنه يشرح قضية أو يؤدي رسالة، أو هو مثال واضح لدراما المواقف[30].

إن التجربة الوجودية لم تفصل اهتمامها المباشر بالإنسان وذلك بوصفها الوسيلة المثلى لمعرفة الانسان للعالم، وهي في الوقت نفسه طريقة مباشرة للإلتحام بالحياة في مواقف خاصة يشعر فيها الفرد بمعاناته الذاتية لا سيما حينما يواجه الأزمات أثناء فردانيته المهمومة

وحريته المقيدة، وبما أن الانسان قد ألقي به في هذا الكون وترك كي يواجه القوى الخارجية وحيدا، فإن هذا الانسان قد ظهر عند (مارسل) بصورة الانسان القوي المتحرر المعزز بالإيمان، والذي يوضع ضمن مواقف دقيقة وذلك للوقوف على طبيعة التركيبات الوجودية المعقدة التي تنطوي عليها النفس البشرية.

لقد أشاع (سارتر) مصطلح (مسرحيات المواقف) في الأدب والنقد ليعبر من خلاله عن تلك الموافق الإنسانية المختلفة، وعن طبيعة السلوك الذي يفرضه كل موقف، وهذه المواقف ترتبط في حقيقتها بأزمة فكرية خالصة وليس بأزمة أحداث درامية، وقد اعتمدها (مارسل) في مسرحه كما في مسرحية (رجل الله) التي انتهى من تأليفها عام 1922م، فقد جاءت هذه المسرحية في فترة حفلت بالقلق والتردد والحيرة، إذ كتبها (مارسل) قبل أن يتحول نهائيا إلى الكاثوليكية عام 1929م.

ولم يقصد (مارسل) بهذه المسرحية اتهام البروتستانتية أو إدانتها، وانما كان هدفه - على الأرجح - هو إبراز وتصوير حالة نادرة لما يمكن أن تحدثه الوظيفة الروحية من تشويه إن لم تؤخذ بحب ونكران للذات، فالعيب يكمن في الأشخاص وليس في الدين أو الايمان، والفكرة الرئيسة للمسرحية هي (عدم التفتح للغير)، وهي حالة تصيب الذين يستغرقون في محاسبة أنفسهم فيصيبهم الهوس الأخلاقي، ولا يفطنون إلى ما يدور في نفوس أقرب الناس اليهم(31)، وإذا كان (سار تر) قد توصل في تحليله لعلاقة الذات بالغير إلى التأكد من إخفاق هذه العلاقة في كل صورها وأن الجحيم هو الآخرون، فإن موقف (مارسل) قد جاء مغايرا حينما ذهب إلى أن الجحيم هو الذات المغلقة على نفسها، والتي لا تتفتح على حب الغير، بل تبقى مشغولة بنفسها فلا تعكف إلا عليها ولا توجه التقويم والتقدير والنقد إلا اليها.

تدور مسرحية (رجل الله) حول شخصية القس الفرنسي كلود ليموان الذي كرس نفسه للمهنة الدينية التي يمارسها تكريسا تاما، إذ لم يعد في حياته مكان للآخرين بعد أن أصبح هو ووظيفته التي يقوم بها شيئا واحدا، فانعكس ذلك في تصلب شخصيته حيث سيطرت الميكانيكية والآلية على حركته، وقد نتج عن انشغاله بوظيفته اتساع الفجوة بينه وبين زوجته وذلك بسبب إهماله لها وعدم شعوره بمعاناتها وآلامها.

إن انشغال القس بوظيفته الدينية وإهماله لوظيفته الزوجية قد كان أحد الأسباب التي جعلت زوجته (إدميه) تخونه مع جار لهما يدعى (ميشيل سانديية)، وبما أن من مهام القس هو الصفح عمن يرتكبون الذنوب وتخليصهم من عذاباتهم بعد سماع اعترافاتهم، فإن (ادميه) تعترف لزوجها (كلود ليمون) بذنبها الذي اقترفته، وهنا يمضي القس إلى تمثيل وظيفته إلى النهاية فيصفح عنها تحاشيا للفضيحة، وبتناسيه للعذاب الذي تكابده (ادميه) تتولد غبطة خبيثة عند الزوجة التي تنظر إلى القس كشخص ساذج، وذلك لإدعاءه امكانية شفاء الناس بينما لا يمكن له أن يشفي زوجته.

وتتضخم أزمة (إدميه) حينما تنجب من عشيقها الذي رحل عنها طفلة اسمها (أسمو ند)، وبعد سنوات يعود العشيق وهو مصاب بعلة لا شفاء منها، حيث يطلب من القس (كلود ليموان) رؤية ابنته التي أصبحت فتاة، فينقل القس رغبته إلى زوجته (ادميه):

(كلود: إصغ الي يا حبيبتي.. ليس من حقي أن أخفي عنك الحقيقة. إن فرانسيس يقول إن أيامه معدودة.. أفهميني جيدا. ربما كنت على صواب لست أدري. ولكن هل أنت متأكدة.. من أن ذلك لا يكون نوعا من الجبن ؟ (إدميه ترتجف) انك لن تريه. سيأتي في زيارة ذات يوم تكونين قد خرجت فيه من المنزل.

إدميه : لقد رتبت كل شيء في رأسك.. ولكن.. ولكن هذا مخيف.. من تكون إذن؟ انك لست انسانا.

كلود : انه شخص يحتضر.

إدميه: اذن، لقد أمحى الماضي بالنسبة لك وأصبح كأن لم يكن.. أما أنه كان يحتضنني بين ذراعيه.. ويضمني إلى صدره ؟

كلود : اسكتي.

ادميه: أوه.. إنك تستطيع أن تستمع إلى شيء.. ليس البرود هو الذي ينقصك حينما يتعلق الأمر بي..

كلود : ولكن هذا فظيع يا ادمية.. هذا الذي تقولينه.

ادميه: إن عظمة النفس الرخيصة هذه.. تفزعني..

كلود : الرخيصة ! ولكنني عندما غفرت لك..

إدميه : إن لم تكن قد غفرت لي لأنك تحبني، فماذا تريدني أن أفعل بهذا الغفران؟)[32].

وبعد تكشف الحقيقة وعودة (ميشيل سانديه)، يعيش القس أزمة ضمير عنيفة، وهذه الأزمة تفرض عليه أن يكشف ل (أسموند) أنها ليست ابنته، وحينما تعلم بذلك تصاب بصدمة كبيرة فتقرر مغادرة البيت لأنها اكتشفت أنه مغرق بالزيف والحقد.

إن هذه الأحداث تحيل القس إلى الشعور بأنه قد ارتكب خطأ فادحا لأنه لم يؤسس رسالته الروحية على الحب، ولم يؤسس مثله العليا على أسس إنسانية، لذلك أصبحت حياته خالية من المضمون وعم الخواء والندم فيها لا سيما بعد أن عد نفسه أنه المسؤول عن خطيئة زوجته، (إنه لم يستطع أن يفهم أقرب الناس إليه، كما أنه لم يشعر إطلاقا بالغيرة كما يشعر بها غيره من الرجال، ولهذا تراه ادميه مجردا من آدميته، وإنه أحق منها بالعلاج لأنه يفتقر إلى المشاعر الإنسانية الأولية، كالحب والبغض والغيرة والألم. إنه يغطى امتلاءه بنفسه بحجج جميلة منها : أنه إنسان ذو ضمير، وأنه صادق مع نفسه.غير أن هذا النوع من الصدق ينمي في النفس نوعا من النرجسية الروحية، بحيث ينحصر الوعي في حدود الذات الضيقة، بدلا من أن يكون رحبا فياضا، متفتحا على الحياة، وعلى إسعاد الآخرين)[33]، وتبقى مواقف القس تحيله إلى حالة من الفراغ والعزلة، ومما يؤشر استمرارية التأزم في شخصيته هو فكرة الانتحار التي تراوده لولا أن هناك واجبا روتينيا يرتبط بوظيفته الدينية في أبرشيته ويستدعي منه البقاء على قيد الحياة.

وفي مسرحية (العالم المكسور) 1932م يؤكد (مارسل) على ضرورة التفكير بعيداً عن العزلة الإنسانية وتأكيد حالة التواصل مع الآخرين، وتعميق الشعور بالانتماء إلى هذا العالم الذي نحن جزء منه، وذلك من خلال مناقشته للأزمة الروحية التي سيطرت على الانسان الغربي في الثلاثينيات.

تظهر السيدة (كريستيان) وهي تعيش حياة محمومة مليئة بالاهتمامات والنشاطات والأعمال الخيرية كتأليف سيناريو لباليه، وتأليف رواية بالاشتراك مع أحد معجبيها، حيث تأتي هذه الرواية على شكل رسائل يتبادلها رجل وامرأة، ومما يفسر توجهات المرأة نحو اهتماماتها هو حالة الفراغ التي تعم حياتها لا سيما أن زواجها من (لوران شسنيه) قد جاء زواجاً يفتقد للحب، إذ شكل (لوران) عنصراً سلبياً في حياة زوجته لكونه شخصية مغلقة وعاجزة عن التواصل مع محيطها الاجتماعي، وهو لم يتحمل مسئوليته تجاه زوجته مبرراً ذلك في أنها حرة في اختيارها لهذه الحياة، (وتشعر كريستيان شعوراً قوياً بأنها تحيا في عالم مكسور، عالم مصنوع نسي الناس فيه أثمن جزء من أنفسهم، وهو الروح، وأخذوا يهيمون على وجوههم بحثاً عن متعة الحياة، في الرحلات السياحية، وفي الأجواء المثيرة صناعياً، وبين موسيقى الجاز ذات الإيقاعات المحمومة التي بعدت كل البعد عن بساطتها الأولى، ونضارتها البدائية، لتصبح موسيقى تجارية رابحة)(34)، وهذه الأجواء ترتبط في حقيقتها بالتعبير عن الفوضى التي تجتاح العالم المعاصر، وعن حالات التمزق والانصهار والاغتراب التي تلف أجواء الشخصيات وتجعل منها شخصيات مهزوزة مفككة، وهي لا تنفصل في كثير من تداعياتها عن أجواء العبث وحالات العدم واللاجدوى وذلك نتيجة لسوداوية أزمتها الإنسانية، ويمكن ملاحظة أجواء البعث واللاجدوى في مواقف (كريستيان) واهتماماتها المختلفة التي لا تحقق من خلالها أي شيء.

ومما يعقد الأزمة بين شخصيتي (لوران) و(كريستيان) هو ظنه بأن زوجته تحب ذلك الموسيقي الروسي الذي سكن في منزلهما، لكن الزوجة تعلن أنها تتعاطف مع موسيقاه فقط، وفي هذه الأثناء تترك أحد معجبيها وهو (فيليب ديكلو) ينساق إلى الاعتقاد بأنها تحبه بعد اعترافه بحبه لها، وهذه المرحلة تعد مرحلة جديدة من اهتمامات (كريستيان) إذ أنها تقوم على التلاعب بعواطف الآخرين.

ومع تسلسل الاحداث يظهر السبب الحقيقي الذي يقف خلف الأزمة الروحية لـ (كريستيان)، فحينما تلتقي مع (جنيفيف) نكتشف أن هذه الفتاة هي شقيقة الشاب الذي أحبته (كريستيان) قبل زواجها من (لوران)، لكن هذا الشاب أصبح راهباً في الوقت الذي

أرادت فيه (كريستيان) الاعتراف بحبها له، وتشاء الأقدار أن يموت الراهب بعد معرفته بحب (كريستيان) له عن طريق أخته:

(كريستيان : (...) ليس في وسعك أن تتصوري.. في نفس اللحظة بالذات التي صارحني فيها بأنه سيصبح راهباً، كنت سأقول له أنني أحببته. أي حب، أجل، لقد خمنت... مبهورة.. هذه اللحظة جمدت كل وجودي. ومنذ تلك اللحظة، لم أعد أملك زمام نفسي... لم أعد أعرف من أنا. (صمت). لا أدري لماذا عهدت إليك بسري وكنت قد أقسمت لنفسي ألا يعرف أحد على الإطلاق ....

....

جنيفييف: حمل أخي حبك كما يحمل صليبه في الشهور الأخيرة من حياته، التي وهبها له. (...) ولكن ما أستطيع أن أقوله لك، هو أنه في تاريخ معين، أجل، في يوم محدد، في المذكرات التي كان يحررها كل صباح، ولم يتح له الوقت أو الإرادة لاتلافها، كانت تدور حولك بلا انقطاع، وعندي شعور بأن ذلك قد حدث في أعقاب حلم تراءى له... (...) حلم عادي جداً، على ما أعتقد، شئ لا يشبه الرؤيا بحال من الأحوال. أفهميني، يا كريستيان، هذا الحلم لم يزعجه، ولكن، كإنما أيقظ فيه من ناحيتك... لست أدري كيف أعبر عن ذلك... الشعور بمسؤولية غامضة، أجل أشبه بالأبوة الروحية. ففي لحظة معينة من حياته رأى أن الفعل الذي وهب به نفسه لله، ربما كان يعني اليأس بالنسبة إليك... من يدري، بل الضياع ؟ ولم يكن يستطيع أن يكون على هذا النحو. ومنذ تلك اللحظة، تضرع بحرارة إلى الله أن يكشف الغطاء عن بصيرتك)(35).

وتعيش (كريستيان) بعد ذلك حياة ملؤها اليأس والألم، ولا تتوانى عن مواجهة زوجها واتهامه بالضعف والسلبية، وبأنه هو الذي أوصلها إلى هذه الحياة المقيتة، وذلك بعد أن تركها وحيدة بلا سند مما ولّد لديها شعور الاحتقار له ولنفسها.

وتتحول مواقف (كريستيان) في نهاية المسرحية، وذلك بعد أن تكتشف أنها ليست وحيدة في هذه الدنيا وبالإمكان أن تتحول إلى الصواب والايمان، حيث تعاهد نفسها بأن تصلي، وأن تكون وفية، حيث تقوم بالصلاة أمام (جنيفييف) قبل انصرافها، وتقرر الوفاء

لزوجها وأنها لن تكون ملكاً إلا له، وهذه المواقف التي تقفها (كريستيان) تعني أن المشكلات التي عاشتها الشخصية (قد تلقت ضوءاً جديداً باهراً، وأن ثمة آفاقاً وسبلاً جديدة قد تفتحت لحلها، في نفس الوقت الذي ربما ظهرت فيه أسباب غير متوقعة لصراعات جديدة. ذلك أن الحياة التي يدور محورها على إيمان معين لا تخلو من صراعات، بيد أن الشيء المهم في هذه الحياة المؤمنة هو قضاؤها المبرم على الفراغ الرهيب الذي يشعر به الانسان في عالم مكسور يفتقر إلى الإيمان)[36].

إن شخصيات (مارسل) المسرحية تنتمي في معظمها للطبقة البرجوازية التي ينتمي اليها، وقد اختار بعض تلك الشخصيات من خلال تلك التي عايشها في حياته محاولا الارتفاع بمسرحه فوق متناقضات الحياة المعاصرة بوصف الانسان كائنا دينيا يحظى بمكانة عظيمة عند الله.

لقد بقي (مارسل) قريبا من ضمير شعبه، ولم يتوان في مسرحه عن مناقشة الموضوعات المرتبطة بواقعة السياسي، فقد كان للحربين العالميتين تداعياتهما على الانسان الفرنسي حيث أثرتا في البنية الفكرية للمثقف الأوروبي بشكل عام، وفي مسرحية (روما لم تعد روما) 1950م تعرض (مارسل) لموضوع سياسي ارتبط بأزمة الضمير التي كان المثقفون الفرنسيون يعانون منها في مرحلة دقيقة من مراحل التاريخ الفرنسي.

استمد (مارسل) عنوان مسرحيته من إحدى فقرات مسرحية (سرتوريوس) ل (بيير كورني) حيث ضمن مسرحيته أبياتا منها، وقد ناقش (مارسل) من خلالها هجرة عدد من المثقفين الفرنسيين أثناء الحرب العالمية الثانية تحت مبررات متعددة لهذا الموقف، وتلعب شخصية (بسكال لومير) دورا محوريا في أحداث المسرحية، فقد عمل أستاذا للأدب في الكوليج دي فرانس في بداية حياته العملية، ونتيجة للخطر الذي يتهدد فرنسا فقد مارست زوجته (رينيه) الضغوط عليه للهجرة من فرنسا وذلك بحجة الحفاظ على طفليهما، مما أثر تأثيرا بالغا في واقعه الاجتماعي حيث تعرض إلى أزمة ضمير حادة.

لقد اتخذت (رينيه) من الأحداث الموهومة التي تجتاح فرنسا ذريعة لها للهجرة إلى البرازيل، ولم يكن هدفها الحقيقي هو الهروب حفاظا على زوجها وطفليها، وانما كان هدفها

هو اللحاق بعشيقها (كارلوس) الذي كلفته بإيجاد منصب لزوجها في إحدى الجامعات البرازيلية.

إن رضوخ (بسكال) لرغبات زوجته وقراره بالهجرة يجعل (روبير) - ذلك الشاب الماركسي المتمسك بعقيدته- ينتقد (بسكال) لأنه صاحب ضمير برجوازي منحل ولا يمكن له تقدير العواقب المترتبة على هروبه من فرنسا في هذه المرحلة الحرجة:

(بسكال: (...). ومع التسليم بأنني قررت أخيراً أن أصحب زوجتي وأولادي إلى البرازيل، فلست في موقف يسمح لك بتوجيه أي اتهام إلى مسلكي. أنا أعرف الآن، أنك لم تتصرف كوطني، لحظة واحدة. كلا يا روبير، بل تصرفت كمشايع،مجرد مشايع لا أكثر..

روبير: (متمالكاً نفسه) من ذا الذي يتحدث عن اتهام، أو عن حكم أخلاقي؟ هذه أوهام، وأنت تعلم ذلك مثلي. ولكنني أريد أن تلاحظ فحسب أنك إذا كنت قد ملكت من الجرأة ما جعلك تعامل فرنسا على أنها جثة، وتدّعي إدعاء عجيباً بأنك تصحب روحها نحو الشواطئ البرازيلية، فإنني أنا وأصدقائي قد تعهدنا بالمحافظة على فرنسا حقيقة، وليست ميتة، فرنسا الثورية التي لم يسمح لك ضميرك السيئ، ضمير البرجوازي المرهون- أن تعترف بوجودها)[37].

وقبل رحيل (بسكال) وزوجته (رينيه لومير) عن فرنسا، يتجه إلى إقناع (إستير) شقيقة (روبير) والأخت غير الشقيقة لرينيه - التي تشك رينيه بوجود علاقة بينها وبين زوجها - بأن تصحبهما هي وأبنها (مارك - آندريه) إلى البرازيل، وإذا كانت (رينيه) قد صرحت بسخرية أنه لم يعد ثمة وجود للشرف، فذلك لأن كلمة وطن لم يعد لها في نظرها أي معنى، وهذا الموقف يؤكده (مارك - آندريه)الذي استبعد معرفة الجانب الذي يقف فيه الشرف ومن ثم الجانب الذي توجد فيه فرنسا، لأن مسألة فرنسا ومسألة الشرف الفرنسي لا تنفصلان.

وفي موطنه الجديد يتعرض (بسكال) لضغوطات تفرض عليه احترام الرأي العام بوصفه إستاذاً جامعياً، وتشتد أزمة (بسكال) حينما يتدخل أحد رجال الدين (الأب ريكاردو) بحياته تدخلاً سافراً، حيث يطالبه رجل الدين البرازيلي بالكشف عن الأخطاء

والفظائع التي تحفل بها كتابات الأدباء الفرنسيين المتحررين، يقول (الأب ريكاردو) مخاطباً (بسكال):(لا يمكن أن يقوم ثمة حياد في أي مجال كان، ولاسيما في المجال الذي تسمية بمجال الأدب. ولا يكفي أن يقتصر الأمر أو أن يكون الغرض الرئيسي هو مجرد العرض، بل ينبغي أن نحكم، وأن نحكم وفق معايير ثابتة (...). ينبغي أن نقوم بمراجعة للأحكام في ضوء الأحداث المعاصرة، كما ينبغي أن نتخلص من ذلك التساهل المجرم الذي أبداه الناس نحو اولئك الذين حطموا الايمان، وفتحوا الطريق المؤدية إلى الفوضى. وقد أكدوا لي أنك تنوي محاضرة طلابك عن (جيد) و(بروست)، وعمن لا أدري؟.. وعلى فرض أنهم خولوك هذا الحق، وهذا ما كلفت بإبلاغك به صراحة فسوف يكون ذلك بشرط رسمي: وهو أن تكشف عن الأخطاء، وعن الفظائع التي تحفل بها كتاباتهم)[38].

إن موقف (الأب ريكاردو) هنا هو شكل من أشكال القمع الفكري التي تمارس ضد (بسكال)، فهو يتظاهر بأنه قد حدد اختيار (بسكال) مقابل منحه كرسي (سان فيليب) في الجامعة، فإذا لم يحترم الرأي العام في البرازيل، فإن أبواب الجامعة ستغلق في وجهه، وهذا الابتزاز الأخلاقي المادي الذي يمارسه (الأب ريكاردو) من شأنه أن يحيلنا إلى مأساوية الواقع النفسي الذي يعيشه (بسكال)، وما حالة تحديد الاختيار إلا شكلاً من أشكال التقييد له، إذ من شأنه أن يجعل البعض ينظرون إلى أن (بسكال) شخص أناني ضعيف لا يبحث إلا عن مصالحه، وأن رحيله عن فرنسا لم يكن إلا هروباً ارتبط بحرصه الوحيد على أمنه وحياته الشخصية.

لكن (بسكال) برفضه للإذعان المفرط لرغبات (الأب ريكاردو) قد أكد أنه يعيش رغم أزمته جانباً لا يستهان به من الحرية الفكرية، (فليس من شك أنه لا يرفض التسليم بأن التأثير الذي يمارسه شخص مثل (جيد) كان مفسداً حقاً من بعض جوانبه. ولكن لأن بسكال يتمتع بعقل أمين في جوهره، فإنه يرى أن الواجب الأول على مؤرخ الأدب قبل التذوق – وهو ما يعني هنا الإدانة – هو الفهم بمجهود من التعاطف يمتزج بسخاء النفس، فإذا كان ثمة افتقار إلى هذه التعاطف أو هذا السخاء، لم يعد هناك مكان للفكر الحر. وهنا ينحط النقد ويتحول إلى ضرب من ممارسة نوع من الأوتوماتيكية (الحركة الآلية)، وهذه نقطة لا يستطيع أن يتخطاها دون أن يخون رسالته)[39].

ومع تضخم المعاناة التي يعيشها (بسكال) في البرازيل، نجده يعلن عن قناعته بآراء (روبير) الذي قتل في فرنسا على أيدي خصومه السياسيين حيث يناشد مواطني فرنسا في رسالة إذاعية من البرازيل بضرورة البقاء في الوطن، لأن الوهم القائل بأننا نستطيع أن نحمل الوطن معنا لا يمكن أن يولد إلا من الغرور- على حد تعبيره.

إن هذه المسرحية التي كتبها (مارسل) في أوج نضجه الفني والفلسفي تؤكد معنى الواجب، دون أن تنسى أن لهذا الواجب تفسيرات متباينة وفق استعدادات الأفراد العقلية بل والعضوية أيضا، ولكن على الإنسان اتخاذ الموقف الذي يمكن التمسك به إلى النهاية، ومحور المسرحية الأساسي وبؤرتها المركزية التي تضيء كل شيء فيها هي ضمير (بسكال لوميير)، فالأزمة الحقيقية التي يعانيها هذا الضمير هي عجزه عن التحرر من ضرب الهوس الفلسفي الذي يبعده عن الفطرة الصحية السليمة[40].

إن أزمة الانسان الفرنسي تتجلى واضحة من خلال أزمة الشخصيات وفي مقدمتها (بسكال) الذي يعاني من أزمة ضمير حادة ترتبط بموقفه السلبي من الوطن في الظروف الحرجة، وهذه الأزمة نتيجة حتمية لرضوخه لرغبة زوجته المتمثلة بالهجرة وذلك بسبب حالة الذعر التي تعيشها في فرنسا، كذلك تبدو حالة التأزم واضحة في شخصية (مارك- آندريه) ذلك الفتى العدمي الحائر الذي يعبر عن الشباب الفرنسي في تلك المرحلة العصيبة المفعمة بالضياع والانحلال والفساد وحالة الافتقار إلى الطمأنينة ووضوح الهدف، وتبدو حالة التأزم كذلك في شخصية (روبير) ذلك الشاب الماركسي الذي رأى أنه من الممكن الحيلولة دون أي غزو أجنبي لفرنسا من خلال قيام شيوعية فرنسية، وقد ظل متمسكاً بمبادئه حتى دفع حياته ثمناً لها بقتله على أيدي أنصار (ستالين) الذين رأوا فيه خصماً خطيراً.

وإذا كان (سارتر) قد اتخذ من الفن وسيلة للخلاص في بعض كتاباته، فإن (مارسل) قد جعل شخصياته المسرحية تتخلص من أزماتها من خلال العودة إلى الايمان، وقد ظهر ذلك من خلال شخصية (كريستيان) في مسرحية (العالم المكسور)، و (بسكال لوميير) في مسرحية (روما لم تعدفي روما) و (إميديه شارتران) في مسرحية(القلوب النهمة أو الظمأ) وغيرهم، وهذه النهاية التي ينهي (مارسل) شخصياته إليها نابعة من قناعاته الدينية، يقول (بسكال) مخاطبا (مارك- آندريه) وهو في حزن عميق: (لم أعد أعرف أين الشجاعة. أو حتى

أين التضحية. أنت تفهم، يا مارك- آندريه، أنا لا أعرف ما سيبقى مني بعد ذلك الإبعاد هناك، لن أعرفه إلا فيما بعد، وربما كان ذلك لإدانة نفسي. يا بني أقسم لك، إن افتقاري إلى الايمان لم أحسه قط بمثل هذه القسوة، فلو أنني كنت مرتبطا، مرتبطا بالمسيح، فلعل شيئا من النور يوهب لي وأنا لا أبصر شيئا)[41].

إن (بسكال) بابتعاده عن المسيح إنما ابتعد عن الايمان الذي من شأنه أن يهيئ له شيئا من النور، فأصبح بذلك مشرفا على الموت الذي اصطلح اللاهوتيون المسيحيون على وصفه بأنه موتا روحيا يمكن له أن يتجسد من خلال وضع الإنسانية خارج الايمان المسيحي، (إن عملا كمسرحية (روما لم تعد في روما) هو في جوهره عمل سمفوني. وقد أشرت في معرض الحديث عنه إلى الوعي البوليفوني بعالم يشعر بخطر الموت: بيد أنه من الجلي أن هذه البوليفونية لا يمكن إلا أن تكون متتابعة. ذلك أن ردود الفعل المتعاكسة عند كل من (بسكال) و (مارك- آندريه) لا يمكن أن تعرض في وقت واحد معا : ومن ثم فلا يمكن أن تنتهي المسرحية - إذا أردنا لها نهاية هارمونية - إلا بذلك النوع من اليقين المأساوي الذي توصل إليه بسكال)[42]، والذي لا ينفصل عن الإحساس بالموت الروحي الذي يظهر واضحا من خلال الأزمة الوظيفية للإنسان المعاصر، والمرتبطة بانهيار القيم الحضارية الروحية للعصر، وسيادة قيم جديدة تقوم على البطش والقهر لتلقي بظلالها على الإنسان، فتجعله عاجزا عن التكيف مع الواقع وترسخ لديه مشاعر العزلة والاغتراب وفقدان التواصل والانسجام في عالمه مع الآخرين.

هوامش الفصل السادس

هوامش المبحث الأول:

1- هيرقليطس: ولد في مدينة أفيسوس بأيونيا حوالي عام 535 أو 540 ق.م، من أسرة ملكية عريقة النسب، شغل منصب الكاهن الأعظم في معبد أرتيمس، لقب بالفيلسوف الغامض، من مؤلفاته: في الطبيعة.

2- ينظر آل ياسين، جعفر، فلاسفة يونانيون – العصر الأول، بغداد: مطبعة الإرشاد، 1971 م، ص 48.

3- بارمنيدس الأيلي: (540 ق.م – ؟) من أسرة عريقة الحسب من إيليا من إيطاليا، زار أثينا وقابل (سقراط)، وهو يعد أول من وضع كتاباً في الفلسفة شعراً، ولم يبق من هذه القصيدة سوى مطلعها.

4- عباس، فيصل، الفلسفة والإنسان - جدلية العلاقة بين الإنسان والحضارة، بيروت: دار الفكر العربي، ط1، 1996 م، ص81.

5- ينظر: فرنر، شارل، الفلسفة اليونانية، ترجمة. تيسير شيخ الأرض، بيروت: دار الأنوار، ط1، 1968، ص 55.

6- ينظر: عباس، فيصل، الفلسفة والإنسان... ؛ ص 94.

7- ينظر: ماكوري، جون، الوجودية، ترجمة. إمام عبد الفتاح إمام، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1982م، ص15.

8- ينظر: بوخينسكي، مدخل الى الفكر الفلسفي، ترجمة. محمد حمدي زقزوق وآخرون، القاهرة: 1973م، ص (113-117).

9- ينظر: المصدر نفسه، ص 247.

10- ينظر: اليوسف، سمير، مارتن هيدجر والعلاقة ما بين الفلسفة والسياسة، عُمان: مؤسسة عمان للصحافة والانباء والنشر والاعلان، مجلة نزوى، العدد 21، يناير 2000م، ص(33-34).

11- كامو، ألبير، الإنسان المتمرد، ترجمة. نهاد رضا، بيروت: منشورات عويدات، ط2، 1980، ص32.

12- جبراييل مارسيل: (1889-1973م) فيلسوف وأديب فرنسي، ورائد من روّاد الوجودية المؤمنة، عمل أستاذا بجامعة السوربون، من مؤلفاته: يوميات ميتافيزيقية.

13- ينظر: جارودي، روجيه، نظرات حول الانسان، ترجمة.يحيى هويدي، القاهرة، المجلس الاعلى للثقافة، 1983 م، ص (184-185).
14- المصدر نفسه، ص 185.
15- ينظر: المصدر نفسه، ص 186.
16- بوكانان، آر. إيه، الآلة قوة وسلطة، ص 265.
17- كارل يسبرز: (1883-1969) فيلسوف وجودي ألماني، عمل أستاذا في جامعة بال، وقد بدأ حياته كطبيب للأمراض العقلية، من مؤلفاته: العقل والوجود.
18- يسبرز، كارل، القنبلة الذرية ومصير الإنسان، تقديم. كمال الحاج، بيروت: منشورات عويدات، ط1، 1959م، ص75.
19- يسبرز، كارل، القنبلة الذرية ومصير الإنسان، ص79.
20- برتراند رسل: فيلسوف ورياضي بريطاني شهير وداعية من ابطال الدعوة لحرية الإنسان، ولد عام 1872. واحتل في عصره مقاماً رفيعاً في الحياة الثقافية، أصبح عضواً في مجلس اللوردات، ونال جائزة نوبل للآداب، من مؤلفاته: حكمة الغرب في جزأين.
21- رسل، برتراند، هل للإنسان مستقبل؟ ترجمة. علي حيدر سليمان، بغداد: شركة التايمس للطبع والنشر المساهمة، 1985، ص62.
22- ينظر: برديائيف، نيقولاي، العزلة والمجتمع، ترجمة. فؤاد كامل، بغداد: دار الشؤون الثقافة العامة، ط2، 1986، ص(6-7).
23- ينظر: المصدر نفسه، ص94.
24- كارل منهايم: (1893-1947) أستاذ علم الاجتماع في جامعة لندن، من مؤلفاته: الايديولوجيا والطوبائية، والفرد والمجتمع في عصر إعادة البناء.
25- ينظر: منهايم، كارل، العزلة الاجتماعية، ترجمة. إحسان محمد الحسن، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 3، 1993، ص4.

هوامش المبحث الثاني:

1- ينظر: هويدي، يحيى، مقدمة في الفلسفة العامة، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1965م، ص 145.
2- جارودي، روجيه، نظرات حول الإنسان، ترجمة. يحيى هويدي، القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة، 1983م، ص 64.

3- ينظر: برديائيف، نيقولاي، رؤية دستيوفسكي للعالم، ترجمة. فؤاد كامل، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، 1986م، ص (12-13).
4- المصدر نفسه، ص 19.
5- سيمون دي بوفوار: مفكرة وأديبة فرنسية، ولدت عام 1908م، درست الأدب في جامعة السوربون وأثناء الدراسة تعرفت بالفيلسوف والأديب الوجودي جان بول سارتر فتزوجا، وقد ظهر تأثير الفلسفة الوجودية في مؤلفاتها التي من أهمها: المدعوة (رواية) 1943م، الأفواه غير المجدية (مسرحية) 1945م، الجنس الثاني 1949م، المسير الطويل 1957م، وغيرها.
6- كرانستون، موريس، سارتر بين الفلسفة والأدب، ترجمة. مجاهد عبد المنعم مجاهد، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، ب ت، ص 9.
7- موردخ، اريس، سارتر..المفكر العقلي الرومانسي، ترجمة. شاكر النابلسي، القاهرة: دار الفكر، ب ت، ص 10.
8- ينظر: حرب، سعاد، الأنا والآخر والجماعة - دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه، بيروت: دار المنتخب العربي، 1994م، ص 35.
9- ينظر: المصدر نفسه، ص 36.
10- ينظر: كرانستون، موريس، سارتر بين الفلسفة والأدب، ص 16.
11- ينظر: فام، لطفي، المسرح الفرنسي المعاصر، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، 1964م ص 163.
12- المصدر نفسه، ص 160.
13- سارتر، جان بول، الأبواب المقفلة، ترجمة. هاشم الحسيني، بيروت: دار مكتبة الحياة، ب ت، ص 41.
14- فام، لطفي، المسرح الفرنسي المعاصر، ص (165-166).
15- المصدر نفسه، ص (162-163).
16- حرب، سعاد، الأنا والآخر والجماعة...، ص (134-136).
17- المصدر نفسه، ص (127-128).
18- كرانستون، موريس، سارتر بين الفلسفة والأدب، ص 142.
19- المصدر نفسه، ص 154.
20- جان بول سارتر، الشيطان والإله الطيب، ترجمة. غياث حجار، بيروت: دار الاتحاد، ط2، ب ت، ص (76-77).

21- جان بول سارتر، الشيطان والإله الطيب، ص (94-95).

22- المصدر نفسه، ص (164-165).

23- ينظر. كرانستون، موريس، سارتر بين الفلسفة والأدب، ص 153.

24- كامل، فؤاد، جبرييل مارسل - حياته، فلسفته، مسرحه، في: من الأعمال المختارة - جبرييل مارسل (3)، مقدمة رجل الله والقلوب النهمة، الكويت: وزارة الإعلام، 1971م، ص29.

25- مارسل، جبرييل، الفلسفة والمسرح - رسالة شخصية، في: نظرات حول الانسان، ص200.

26- كامل، فؤاد، جبرييل مارسل - حياته...، ص 39.

27- المصدر نفسه، ص 28.

28- ينظر. مارسل، جبرييل، الفلسفة والمسرح...، ص (201 - 202).

29- كامل، فؤاد، جبرييل مارسيل - حياته..، ص (32).

30- ينظر: المصدر نفسه، ص (30-31).

31- ينظر: كامل، فؤاد، مقدمة مسرحية رجل الله في: من الأعمال المختارة (1)، ص 41.

32- مارسل، جبرييل، رجل الله، ص (93-94).

33- كامل، فؤاد، جبرييل مارسل - حياته، فلسفته، مسرحه، في: من الأعمال المختارة - جبرييل مارسل (3)، مقدمة رجل الله والقلوب النهمة، الكويت: وزارة الإعلام، 1971م، ص29.

34- كامل، فؤاد، مقدمة مسرحية العالم المكسور في: من الأعمال المختارة - جبرييل مارسل (3)، الكويت: وزارة الإعلام، 1973م، ص 196.

35- مارسل، جبرييل، العالم المكسور، في: من الأعمال المختارة (3) ترجمة. فؤاد كامل، الكويت: وزارة الإعلام، 1973م، ص (364-366).

36- كامل، فؤاد، مقدمة مسرحية العالم المكسور، ص 198.

37- مارسل، جبرييل، روما لم تعد في روما، في: من الأعمال المختارة (2)، ترجمة وتقديم. فؤاد كامل، الكويت: وزارة الإعلام، 1972م، ص (92-93).

38- المصدر نفسه، ص 142.

39- مارسل، جبرييل، تعليق على مسرحية روما لم تعد في روما، في: من الأعمال المختارة (2)، ص(186-187).

40- ينظر. كامل، فؤاد، مقدمة مسرحية روما لم تعد في روما، ص (9- 10).

41- مارسل، جبرييل، روما لم تعد في روما، ص 105.

42- مارسل، جبرييل، تعليق على مسرحية روما لم تعد في روما، ص 180.

الفصل السابع

مسرح اللامعقول والقضايا المعاصرة





الذخيرة العربية

الفصل السابع

مسرح اللامعقول والقضايا المعاصرة

كان للحرب العالمية الثانية (1939-1945م) ولنتائجها السلبية أثره في توجيه عقول الكتاب في أوروبا لإيجاد دور جدي للإنسان في صياغة الحياة بعيدا عن ويلات الحروب ومآسيها، (ومما لا شك فيه أن عالم منتصف القرن العشرين قد فقد معناه في نظر كثير من الناس الذين يتمتعون بالذكاء ورهافة الإحساس، وأنه بكل بساطة لم يعد له معنى. لقد انحل ما كان يعتبر يقينا من قبل، وانهارت أسس الأمل والتفاؤل الراسخة، وفجأة وجد الإنسان نفسه أمام عالم مخيف وغير منطقي - أي باختصار "لا معقول"، لقد سقطت فجأة جميع عهود الأمل وجميع تفسيرات المعنى الغائي، فإذا هي سراب خلب وهراء أجوف وصفير في الظلام)[1] ونتيجة لذلك فقد عم الخواء الروحي في أوروبا، وفقد الإنسان هيبته ومكانته في الوجود، لاسيما بعد أن فشل فشلاً ذريعاً في أن يرد ويلات الحروب عن مجتمعه الإنساني.

ويؤكد (مارتن أسلن) أن اصطلاح دراما اللامعقول يجب أن يفهم على أنه (نوع من الاختزال الفكري لنمط معقد من التشابه في التناول والطريقة والتقليد، ومن الأسس الفنية والفلسفية المشتركة، سواء أكان إدراكها بوعي أو بلا وعي، ومن التأثيرات الناجمة عن رصيد مشترك من التراث. ولهذا فان تسمية من هذا النوع تساعد في الفهم، ومقياس صلاحها هو مدى مساعدتها لنا على فهم واستيعاب العمل الفني. وهي ليست تصنيفا ملزما (...) فقد تحتوي مسرحية على بعض العناصر التي يمكن فهمها جيدا على ضوء مثل هذه التسمية)[2].

وقد ذهب (البيركامو) إلى أن المنطلقات الفكرية التي تولد في الإنسان الإحساس بعبثية الحياة تكمن في (التكرار اليومي لحوادث يومية، ووعي الإنسان بمرور الوقت وحتمية الموت، وإحساس الإنسان بالعزلة عن العالم والمظاهر الطبيعية، وشعور الإنسان بغربته عن نفسه)[3]، وهذا الموقف من فلسفة العبث لا يختلف عن موقف (أسلن) الذي رأى أن كل ما

هو عبث يكون بلا غاية، وإن الشيء العابث هو الـذي يكـون مبتـورا مـن جـذوره الدينيـة والميتافيزيقية العميقة، لذلك يبدو الإنسان في عصر العبث تائها وضائعا، وتبدو كل تحركاتـه في الحياة عابثة وبلا جدوى، وقد أنعكس ذلك من خلال أدب اللامعقول الذي جاء ظهوره رداً على أحداث الحرب العالمية الثانية وويلاتها.

إن أدب اللامعقول يرفض التعامـل مـع المعنـى المحـدد والمنطقـي، ويتجـه إلى المعنـى الرحب الذي يقوم على الصورة والفكر معاً، لا كما يمكن للعقل إدراكهـا بـل كمـا همـا في الوجدان، وتأتي الأشكال الخاصة بالتعبير عند العبثيين مليئة بالمتناقضـات، وهـي كـالأحلام صورة رمزية لها أكثر من معنى يوحى به ولا يفصح عنه، معنى يمكـن إحساسـه فقـط لأنـه يتخذ شكل الحلم بغرائبيته وسرياليته.

ويزخر أدب اللامعقول بحالة الإحساس بالقلق الوجـودي والـذي يـتم التعـبير عنـه بواسطة بنى لا منطقية للوضع الإنساني، حيـث يعلـن كتـاب اللامعقـول رفضـهم للتـدابير الفعلية والنقد الجدلي، ويتبعون شـكلاً غرائبيـاً خاليـاً مـن الهـدف ينبعـث منـه النشـاز ولا معقولية الأحداث ضمن أجواء من انعدام التناسق تفجر الضحك من قلب المأساة، فكتـاب العبث يتخذون من الكوابيس والأحلام مرتكـزاً أساسـياً في بنـاء نصوصـهم الأدبيـة، وهـم بذلك يسيرون على خطى السرياليين والتعبيريين إلى حد ما، (إلا أن السرياليين قـد افتقـروا إلى الوضوح بقدر ما أمعن التعبيريون فيه، حيث أفتقد هؤلاء وأولئك ذلك التوازن المسـتدق الحساس الذي لا سبيل إليه إلا بالوقوف على حقيقة العلاقة بين الحلم واليقظة، فالحلم عند (...) الطليعيين ليس وسيلة لاستكشاف عـالم منفصـل عـن واقـع اليقظـة، بـل هـو وسـيلة لاستجلاء حقائق ذلك الواقع، وسيلة يظل الواقع، بدونها، خبيئا وغامضا)[4] فـالحلم عنـد كتاب الطليعة هو امتداد لليقظة، وهو يسهم في استكشاف خفايا الواقع والتجاوزات المخيفة التي تقع فيه، إذ أنه يعد أسلوباً من الأساليب المستخدمة عند الطليعيين للوصول إلى الحقـائق الجوهرية المرتبطة بالإنسـان والـتي لا يمكـن الوصـول إليهـا عـن طريـق اليقظـة، فـالعبثيون يحطمون جدران الواقع متجاوزين منطقيته الزائفة إلى عالم من الفوضى الشاملة تستحيل فيـه معقولية الوضع الإنساني.

وما أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها حتى تبلورت دراما اللامعقول في فرنسا من خلال مجموعة من الأدباء أهمهم (صموئيل بيكت) و (يوجين يونسكو)، حيث جاءت رؤيتهم الفنية نابعة من الثورة ضد زيف وتفاهة الحياة ومثلها العليا. وقد سعى مسرح اللامعقول إلى كسر قوقعة النفاق والآلية التي أحاط الإنسان الحديث بها نفسه، وتنبيهه إلى ضرورة تقصي الحقائق الأصولية في الحياة حيث حقق بذلك غرضين، أولهما: سخرية مسرح اللامعقول بعنف من عبثية الحياة المفعمة بالزيف والكذب، وسخريته من البشر الذين يخفون وراء حركاتهم وأحاديثهم حيوانية مخيفة، وثانيهما: مواجهة مسرح اللامعقول لا معقولية الوضع الإنساني ذاته في عالم فقد إيمانه ويقينه[5]، وبذلك فإن مسرح اللامعقول قد عبر عن أزمة الإنسان المعاصر في ظل الحروب وتداعياتها السلبية مستكشفا طبيعة النظام الاجتماعي وبنى علاقاته في ظل حالات الزيف والانحطاط التي اجتاحت قيم الإنسان ومبادئه، وذلك بتقديم الأجواء الضبابية الغامضة المعبرة عن معاناة الإنسان وهلاكه في بحثه الدءوب عن معنى الوجود.

ولما جاء مسرح اللامعقول كي يقدم إحساساً تخمينياً أو معرفة حدسية لما هو مكان الإنسان في الوجود، فإنه لا يتحرى عن مشكلات سلوكية وأخلاقية، ولا يعنى بالإدلاء بالمعلومات أو بعرض مصائر شخصيات موضوعية، كما أنه لا يكترث بتصوير أحداث أو بسرد مغامرات، إنه محاولة فنية للإجابة عن أسئلة ميتافيزيقية تؤرق روح الإنسان في بحثه عن معنى للوجود[6] في ظل حالة انعدام قيمة التفكير الإنساني, نتيجة لما وصلت إليه الحضارة الغربية من فصام عن الحياة أدى إلى عزلة الإنسان واغترابه.

وبالرغم من أن دراما اللامعقول قد جاءت لتشكل ثورة جديدة على التقاليد المسرحية السائدة، إلا أنها لا تشكل انفصالا عن التراث المسرحي. فقد امتزجت بدراما اللامعقول تقاليد قديمة كتقليد المحاكاة بالحركات والتهريج التي ترجع إلى الهزليات الإغريقية والرومانية، وإلى الملهاة الإيطالية والأشكال الشعبية المسرحية كالملهاة الإيمائية الصامتة، وكذلك التراث القديم من شعر الفوازير والتراث الإغريقي والروماني من أدب الأحلام والكوابيس، والمسرحيات الرمزية أو المجازية كما في مسرحيات العصور الوسطى الأخلاقية، أو في المسرحيات الأسبانية الدينية والتراث القديم من البهاليل ومشاهد الجنون في الدراما، وإلى تقاليد المسرحية الشعائرية التي ظهرت في مسرح جان جينيه[7].

إن الإنسان في مسرح اللامعقـول يعـبر عـن أزمتـه تعـبيرا مباشـرا وذلـك بترسـيخه لحالات العبث واللاجدوى، لذلك، نلاحظ الشخصـيات- في كـثير مـن الأحيـان - وهـي تنطق على سجيتها مستغلة حالة الاضطراب في حركة الشعور والوجدان لتتبلور من خـلال حواراتها أكثر من صورة عاطفية في آن واحد.

إن مسرح اللامعقول يقوم على صفة التفكك بين الفكرة وما يليهـا وانتفـاء السـببية والمنطقية في سـلوك الشخصـيات، وتـداخل الأفكـار غـير المتجانسـة ووجودهـا في سـلوك الشخصية نفسها، وانفراد كل شخصية في عالمها الخاص وعدم وضوح أفكارها، واسـتخدام الرمزية والتكثيف وعدم التقيد بالواقع والتداخل بين الواقع والخيال، إضافة إلى فقر الأفكار الذي يظهر من خلال: التكرار المتواتر سواء في الحركة أو الكلام، وتكـرار السـامع للكـلام الذي سمعه وكأنـه صـدى لـه، أو تكـرار الكلمـات الأخـيرة، أو اعتمـاد التماثـل اللفظـي وارتباطات الرنين، أو قلة الحصيلة الفكرية لما تفهمـه شخصـية في المسـرحية مـن شخصـية أخرى، أو التوقف المستمر واستخدام الصمت في تتابع واضح[8].

ويعد (يوجين يونسكو)[9] أحد رواد أدب اللامعقول الذين ركزوا في نتاجاتهم علـى عرض صور الاغتراب واللاجدوى وعبثية الحياة في ظـل انسـحاق الإنسـان وتحطـم القـيم والمبادئ الإنسانية، ويعود إليه الفضل في الإعـلان عـن مسـرح الطليعـة وتوضـيح مفهومـه وقوانينه للعالم، وذلك حينما قدم محاضراته في المعهد الدولي للمسرح عـام 1959م متحـدثاً في الوقت نفسه عن تجربته الخلاقة مع المسرح الطليعي.

لقد زرعت الأحداث المريرة التي مرت به في طفولته، إثنـاء وجـوده في (بوخارسـت) والمتمثلة بالحرب العالميـة الأولى، شـيئاً مـن الخـوف والرعـب في داخلـه مما أثـر في تكـوين شخصيته وبنائها الفكري، (فمن ذكريات يونسـكو الأولى والـتي تعـود إلى عهـد وجـوده في بوخارست، صورة الجنود، رمز العنف، وهم يزرعون الشوارع ويـدقون الأرض بأقـدامهم. ومن هذه الذكريات أيضاً صورة العنف المتمثلة في جرائم الفاشستية وفي الحروب ولعل هذا العنف كان وراء شعور يونسكو بالغربة في وطنه والانفصام عن المجتمع الذي يعيش فيه. مما جعله يبحث لـه عـن وطـن آخـر فوجـده في فرنسـا)[10]، وهـذه الأحـداث خلقـت لـدى (يونسكو) فيما بعد الإحساس بخلو العالم من المعنى، والشعور بعدم واقعيـة الواقـع، وهـذا

قد أنعكس على شخصياته المسرحية التي ظهرت في أجواء اللامعقول وتناقضاته، وهي شاردة محطمة ولا تحمل في ذاتها شيئاً سوى الألم والندم وخواء حياتها، حتى أصبحت بذلك مثاراً للسخرية والتهكم.

في عام 1938م عاد (يونسكو) إلى باريس لإعداد رسالة دكتوراه في موضوع (الخطيئة والموت في الأدب الفرنسي منذ بودلير)، لكنه عدل عن توجهه في دراسته وأستقر نهائياً في باريس، وقد دخل (يونسكو) مدخل التأليف المسرحي وهو في السادسة والثلاثين من العمر تقريباً، وبالذات بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية التي خلقت لدى الأدباء والمفكرين دافعاً فكرياً وثقافياً جعلهم يتوجهون إلى إيضاح مأساوية الحروب وسوداويتها، وكان توجه (يونسكو) للتأليف المسرحي في لحظة لم يفكر فيها في أن يكتب في يوم من الأيام للمسرح، حيث كان ذلك صدفة حينما أتجه لتعلم اللغة الإنجليزية بوساطة كتاب للمحادثة يستخدمه الفرنسي المبتدئ (ويروي أسلن بالتفصيل كيف بدأ يونسكو في تعلم اللغة الإنجليزية بطريقة "اسيميل" فاكتشف من جديد حقائق لم يفكر بها من قبل مثل: "كون السقف فوق والأرض تحت"، وكيف أنه مع تقدم الدروس ظهرت شخصيتان: السيد والسيدة سميث، تشكل حديثهما في المسرحية، ويروي أسلن كذلك أن زلة لسان الممثل الذي كان يقوم بدور قائد فرقة الإطفاء أعطى المسرحية الاسم الذي تعرف به الآن: المغنية الصلعاء)[11].

إن تشابه الحوار المسرحي مع طبيعة البناء الفني لكتاب المحادثة وما اشتمل عليه من حوارات للشخصيات أوردها المؤلف كأمثلة توضيحية، قد كان له دوره في تسهيل مهمة (يونسكو) في الكتابة الذي سرعان ما أصبح أسيرا للقلم، إذ تغيرت معالم النص إلى شيء من الاضطراب والفوضى، وبدأت الحوارات تلقي بظلال المفاجأة على من يقرأها أو يسمعها، وظهر الخلل في تصرفات الشخصيات التي بدت كأنما فاقدة لذاكرتها، وتحولت تصرفاتها إلى ضرب من الخيال، (ولما سأل النقاد يونسكو عن تعليل اختياره لعنوان المسرحية أجاب: لأنه ليس في المسرحية أية مطربة لا صلعاء ولا كثيفة الشعر! وهذا سبب كاف لاختيار هذا العنوان)[12]، وهذه المسرحية ناقشت قضية عقم اللغة وعجزها في أن تكون وسيلة تفاهم ناجحة بين أبناء الجنس البشري، حيث عرض المؤلف من خلالها وجهة نظره حول الطبيعة المتحجرة والآلية للكلام الاجتماعي.

إن (يونسكو) يرتكز في مسرحه على مجموعة من الأساليب لصياغة وتقديم مادته الأدبية، ويبرز من بينها أسلوبي الحلم والتهكم، فكونه يختار للمسرحية اسماً يغاير مدلول محتواها، فهذا يعني أنه أراد السخرية من موضوع أو قضية معينة.

إن فهم مسرح (يونسكو) يتطلب من القارئ أن يفسح المجال لخياله في محاولة لاستيعاب بناه الفكرية والجمالية، وفي هذا المقام تبرز ملامح مسرح العرائس- الذي تعلمه يونسكو في بداية مشواره الفني - واضحة في مسرحه، حيث يكشف (يونسكو) عن هذه الحقيقة قائلا: (مازلت أذكر أن أمي لم تكن قادرة على أن تنتزعني من عروض العرائس في حدائق لوكسمبورج. كان من الممكن أن أظل أمامها مأخوذا أياما وأياما، وما كنت اضحك مع ذلك. كان منظر تلك الدمى يملك علي حواسي وأنا أراها تتكلم وتتحرك وتتضارب بالهروات، كانت تلك صورة الحياة ذاتها برغم غرابتها. كانت اصدق من الصدق ذاته برغم لا معقوليتها. كانت تلك صورة الحياة مبسطة وكاريكاتورية كما لو كان المقصود وضع الخطوط تحت الحقيقة الوحشية المهولة في سخريتها وقبحها)[13].

وبعد ظهور مسرحية (المغنية الصلعاء) عام 1949م، كتب (يونسكو) مسرحيتي (الدرس) و (جاك أو الامتثال) عام1950م, ومسرحيتي (الكراسي) و(ضحايا الواجب) عام 1951م، و (المستأجر الجديد) و (الاسكتشات السبعة) عام 1953 م، لكن الظهور الحقيقي لـ (يونسكو) في المسرح كان من خلال مسرحية (اميديه) عام 1954 م التي حقق من خلالها نجاحا كبيراً، وعندما عرضت المسرحية فرقة (جان ماري سيرو) الفرنسية عام 1958م في المعهد الفرنسي في لندن، تحدث (يونسكو) كلمة قبل العرض قال فيها: (ليس هناك ما يدعو إلى التعريف بمسرحية تعرض على المسرح فكل ما تحتاجه هو أن تعرض، ولذا فإنني لن أحاول أن أشرح لكم المسرحية التي ستشاهدونها وتسمعونها، إذ لا يمكن تفسير أية مسرحية وإنما يجب أن تمثل، فهي ليست عرضا تعليميا وإنما هي عرض حي ودليل حي. كل ما أستطيع أن أقوله لكم أن هذه المسرحية عمل بسيط، صبياني، وتكاد تصل في بساطتها إلى حد البدائية، ولن تجدوا فيها أي أثر للرمزية)[14]، ولم يستبعد أن تؤخذ قصة هذه المسرحية من الأخبار المنشورة في أية جريدة، في إشارة إلى واقعيتها وإمكانية حدوثها في الحياة مع أي فرد أو مع أية شريحة اجتماعية.

إن البدائية والصبيانية والفكر الطفولي التي لازمت مسرح (يونسكو)، ترتبط بسلسلة التراكمات الحياتية في الأفكار، التي منبعها الأصلي هو طفولته التي عايش خلالها (مسرح الدمى) Puppet Theatre، ومهما يكن من أمر فإن الأحلام جاءت لتعبر عن المشاعر الجياشة المكبوتة المتمثلة بالوحدة والعزلة والسأم.

إن(يونسكو) ينطلق في مسرحه من نظرة عميقة وفكر حكيم وذلك عند تصويره للأحداث والوقائع المسرحية ليعبر عن عبث الإنسان بروح تهكمية ساخرة تجنح إلى الحذاقة والفكر المستنير، وذلك للعبور إلى فكر القارئ من خلال نقاط ضعفه محققا بذلك هدفه في محاولة إيصال الفكرة التي يتبناها في كل مسرحية من مسرحياته، وقد عبر أحد قراء (الاوبزرفر) اللندنية عن ذلك حينما قال: (لو شاء يونسكو أن يضع في مسرحياته بعض ما يضع في مجادلاته من وضوح وحكمة لأصبح كاتبا مسرحيا عظيما)[15]، فالقارئ لمسرح (يونسكو) يجهل في كثير من الأحيان حقيقة ما يعرض أمامه من أفكار لا سيما إذا كان قارئا عاديا، فمسرح اللامعقول يدفع المتلقي نحو الاستغراب والدهشة ويفتح آفاق التأويل، لاسيما أن(يونسكو) قد طالب من خلال برنامجه الطليعي بتطهير الفن المسرحي من كل ما يمكن أن يهدد طابع الثبات في حياة المجتمع.

وحول موضوعات مسرح (يونسكو) يشير (نعيم عطية) إلى أنها تتوزع بين موضوعات عقم اللغة و البرجوازية واللامعقول سواء في الحياة أو الموت، فموضوعة اللغة وحالة الانهيار التي اعترتها كوسيلة من وسائل التواصل والتفاهم بين الأفراد، ترتبط بموقف (يونسكو) الفلسفي من الواقع المرير الذي فرضته الحرب على أبناء الجنس البشري، ولكي يثبت (يونسكو) وجهة نظره يظهر اللغة ضمن أجواء الابتذال والمكرر، وهذا الموقف من اللغة ظهر واضحا منذ مسرحيته الأولى (المغنية الصلعاء)عام 1949م.

إن موقف (يونسكو) من البرجوازية يتعلق بصميم موقفه كفنان، فقد عد الكاتب الذي يكون شاهدا على حقيقة عصره بأنه كاتب مبدع. وأدرك أن الواقع المادي هو جزء من الواقع الإنساني الشامل، وأن الحلم والأسطورة في حريتهما المطلقة، واللاوعي في فقدانه للمنطق، والوقوف على عبث الوجود، تكون جميعا جزءاً من الواقع الإنساني، ومع ذلك فلم يستطع أن يتقبل ذلك الجانب الأخير للوجود بوصفه الواقع الإنساني الشامل، لأنه

وجد في ذلك التقبل ما تبدى له كقضاء على حقيقة الإنسان ونزول بـه إلى مسـتوى الـدمى، وذلك التضييق التعسفي للواقع وتحديده بحدود ما هو مادي هو هـدف الواقعيـة وأسـلوبها، ولما كانت الواقعية في الفن هي النتاج الخـالص للثقافـة البرجوازيـة، فـإن البرجوازيـة تمثـل بواقعيتها بالنسبة للطليعيين في وعيهم بعبث الوجود، عائقاً ضخماً في طريق تحرير الروح من المسلمات والمواصفات الجامدة(16).

إن مسرح (يونسـكو) يركـز علـى عـرض وحـدة الفـرد وعزلتـه، وصـعوبة اتصـاله بالآخرين في الوقت الذي انتفت فيه كـل الأسـباب الموضـوعية للتفـاهم و أصـبح الإنسـان عرضة للضغوط الخارجية المهينة والانسـجام الآلـي بـالمجتمع، إضـافة إلى إذعانـه للضـغوط الداخلية المذلة التي تفرزها الأحداث، أما موضوعة الموت فإن (يونسكو) يقـف منهـا موقفـا طويلا، إذ تشيع هذه الوقفة في فنه المسرحي فالموت يثير الرعب لا لأنه واقعة فظيعة في حـد ذاتها، بل لأنه يجعل كل الحياة التي سبقته عبثا وسخفا، فضلا على أنه في حد ذاتـه لا معنـى له، وقد عبر إحساس (يونسكو) بالموت عن روح العصر حيث لازم مسرحه سـواء بمفهومـه الجسدي أو الفكري، وهو يشيع اشمئزاز الإنسان من الواقـع وشـعوره بنهايـة الحيـاة نهايـة مأساوية، وفكرة الموت تبرز في معظم مسرحياته لا سيما (سفاح بلا كراء) 1957م، و(الملك يموت) 1962م، (لعبة الموت) 1970 م التي ناقش فيها (يونسكو) قضـية اسـتفحال وبـاء خبيث وقاتل في الأرض، حيث تفشـل جميـع المحـاولات المتبعـة للتغلـب علـى هـذا الوبـاء والقضاء عليه، وتكون النهاية انتشار الجثث بإعداد كبيرة، وتتوالي الضحايا وتتزايـد لدرجـة أن الحفارين لا يجدون الوقت والمكـان الكـافيين لـدفن الجثـث، ولم يحـدد (يونسـكو) زمـان الأحداث المسرحية ومكانها، بل جعلهما مجهولين بهدف منه لأن يجعل الفاجعة كونية تتعلق بالجنس البشري كله، وحول ذلك يقول (يونسكو): (إن الواقع كابوس لا يطاق. انظروا من حولكم ماذا تجدون؟ حروبا ودمارا وويلات، وأحقاداً واضطهادات، والموت لنـا بالمرصـاد، لقد خلقنا لكي نكون خالدين ومع ذلـك نمـوت. الأمـر مخيـف ولا يمكـن أن يحمـل محمـل الجد)(17).

ويذهب (يونسكو) في مسرحه إلى مناقشة قضايا ترتبط بالوجود، حيـث يهـاجم كـل من يهدد هذا الوجود هجوما شديدا، ويقف موقفا حازما منه في سـبيل أن يعـيش الإنسـان

بأمن وسلام، ولا عجب أن نرى أن الوحدة تكتنف الشخصيات في مسرحه وهي تعاني من الاغتراب لا عن المجتمع فحسب وإنما عن نفسها أيضا، إضافة إلى شعورها الرهيب بالخوف والقلق والرعب من خفايا المجهول.

إن (يونسكو) يركز أساسا على أن يرى جمهوره العزلة المشتركة المتبادلة بين البشر, وخواء حياتهم اليومية من أي معنى رغم أنها تشكل كل وجودهم على هذه الأرض، ويعزز (يونسكو) ذلك حينما يقول: إنني أحس أنني لا أنتمي إلى هذا العالم على الإطلاق، وأنا لا أعرف لمن ينبغي أن ينتمي هذا العالم[18].

ولو حاولنا استعراض حياة الأدباء والشعراء الذين ولدوا وعاشوا في الفترة نفسها التي ولد وعاش بها (يونسكو)، لوجدنا أن نظرتهم للحياة مقاربة

كثيرا لنظرة (يونسكو)، لا سيما أن الواقع الذي عاشه (يونسكو) قد عانت منه أوروبا كلها، وحول ذلك يقول (ريتشارد شيشنر): (إن جميع مسرحيات يونسكو تتخذ طابع الترجمة الذاتية والاعتراف، وتعتبر مسرحياته الأولى إجلاء لما وقر في أعماقه من مخاوف شريرة شبيهة بما كان يسيطر على كافكا، وهو ما كان يعد من الأمور الشائعة في هذه المرحلة التاريخية على الأقل)[19].

إن مسرح (يونسكو) هو آخر ما وصل إليه المسرح العالمي بعد الحرب العالمية الثانية من غرابة وطابع فطري، ليعرض لنا في مسرحه أشكالا من التحدي غير المألوفة في مسيرة الحركة المسرحية العالمية، لذلك شكل مسرح اللامعقول ثورة تجديدية بالشكل والأسلوب، ويمكن القول أن أهم شكل للتجديد في مسرح اللامعقول يكمن في الاستخدام الفني للغة ولعناصر البنية الدرامية الأخرى.

فقد تحررت الكلمة في مسرح (يونسكو) من طابعها ومدلولها، واتجهت جمله الأدبية إلى حالة من اللاثبات، إذ طوّع لغته المسرحية بما يتماشى مع فكره ومادته الأدبية محطما استبداد اللغة بالمسرح، ومخفضاً وظيفتها إلى وظيفة نسبية لا أهمية لها[20]، ولم يهتم بأن تنقل اللغة مفاهيماً موضوعية إلى المتلقي، أو تتولى مهمة التعبير عن شخصياته المسرحية، وإنما كانت تحمل أشياء مغايرة لمدلولات الواقع لتوحي بذلك بأجواء العبث.

إن (يونسكو) قد هاجم اللغة هجوما حاداً محطما قواعدها المتعارف عليها والقائمة على أساس أنها وسيلة التفاهم والتخاطب بين أبناء الجنس البشري، وفي ضوء ذلك تبدو شخصياته المسرحية مختلفة في سلوكها وأنماطها الفكرية عن الإنسان الواقعي، وقد تتجلى أصالة كتاب اللامعقول (في أنهم لكي يعبروا بصورة اعنف من قبل عن رغبتهم في الاشتقاق عن هذا العالم المزيف، يمدون نطاق الهدم لكيان اللغة ذاتها)[21]، فانحطاط اللغة وتفككها وبدائيتها بالشكل الذي نراه في مسرح (يونسكو) ليست إلا ظاهرة دالة على فراغ الشخصيات وخوائها، ولكن لا نغفل أن كتاب أدب اللامعقول قد اعتمدوا في لغتهم على الشاعرية في العبارات والنغم. فقد ذهب (يونسكو) إلى (أن الشعر هو جوهر الدراما، لذلك فقد كان عليه أن يستخدم الكلمات في أقصى حدودها ويستخدم اللغة لدرجة الانفجار، باستخدام التضاد والمطابقة وارتباط الرنين وتكرار الكلمات للحصول على تراكيب لغوية جديدة نقية، أو لتهدم اللغة نفسها إن لم تستطع أن تعطي المعنى المراد)[22]، فثورة اللغة في مسرح(يونسكو) ترتبط بثورة الشخصيات وبالمغزى الفكري الذي يعبر عن حالتي العبث واللاجدوى في الحياة.

وبما أن اللغة عند (يونسكو) قد خرجت عن طابعها المألوف وتمردت على الواقع، فكان لابد أيضا وان يتمرد الحوار المسرحي ويخرج عن طابعه أيضا، فالحوار في مسرح (يونسكو) مرتبط بحالة العجز التي تكتنف اللغة، وحالة الفشل في خلق روح التواصل بين الشخصيات،(لقد اتخذ يونسكو سلوكا جديدا تجاه الحوار مختزلا إياه إلى مركز لاستمرار التعبير عن الفعل، وفي الوقت نفسه سار على دعائم شعرية، وكشف عن أن الفشل في التواصل يمكن أن يكون إيجابيا بدلا من أن يكون تأثيره الدرامي سلبيا)[23]، فمع تهشم اللغة والحوار المسرحي تتهشم دواخل الشخصيات المسرحية، فشخصيات مسرح (يونسكو) تفتقد في معظمها إلى الاستقرار، وهي تبدو صبيانية في سلوكها وأفكارها وتوجهاتها.

إن مسرحيات(يونسكو) تفتقر إلى الحوادث المتطورة وأبطالها هم مجموعة أشخاص يتكلمون كلامًا غريبا يشتمل على المفارقة الكبيرة في الأفكار والرغبات، ولكن لا تلبث خيوط تلك المفارقة وأن تلتحم مع بعضها، فبالرغم من (لغة مسرحيات يونسكو المباشرة، وواقعية مواقفه العميقة، فإن أعماله تدعى في بعض الأحيان أعمالا بدون شخصيات

مسرحية"، كما تدعى في بعض الأحيان ب "الفارس التراجيدي" أو"الفارس الميتافيزيقي" أو "أعمالا غير مسرحية "هذه الأعمال التي تعتبر أعمالا شاعرية أولا وآخرا)[24].

إن المتتبع لمسرح (يونسكو) يجد أنه قد جعل الشخصيات النسائية تستحوذ على معظم الحوارات في مسرحياته، ففي مسرحية (الملك يموت) نجد أن شخصيتي (آيلاييد) و(ماري) تستحوذان على الحوار المسرحي أكثر من الشخصيات الأخرى، وفي مسرحية (المستأجر الجديد) يعزز (يونسكو) حالات الفوضى والخواء الفكري والثرثرة من خلال استنطاقه لشخصية (البّوابة) بالحوارات الطويلة التي لا يمكن لها أن تتوافق مع حدود العقل والمنطق، وتأتي هذه الظاهرة نتيجة لموقف (يونسكو) العدائي من المرأة ونظرته لها بأنها مبعث للملل وعدم الاستقرار، إن (للتفاهات والكلام المبتذل في مسرح يونسكو عدة وظائف. انه يستخدم أداة للنقد الاجتماعي وللنقد الفلسفي أيضا، وذلك عندما نراه يوجه هجماته على الأخص إلى ما يسميه البرجوازية)[25].

وكثيرا ما نلمح في شخصيات مسرح (يونسكو) حالات الفوضى والتناقض وذلك نتيجة لسيطرة الحالات الحلمية وسريالية المواقف على الشخصيات، لذلك فلا يمكن إغفال حقيقة أن هذه الشخصيات تتصف بعدم الاستقرار والوضوح، مما يسهم في عدم فهم مقاصدها وتوجهاتها الفكرية، ولكن تبقى أجواء العبث واللاجدوى مخيمة على تلك الشخصيات التي اختارت الخروج من الواقع إلى اللاواقع، و ذلك من خلال سكنها في بيئة حلمية تجعلها مغايرة لتصورات العقل الإنساني.

وتظهر شخصيات (يونسكو) في أطوارها المأساوية، وهذا يعبّر في حقيقته عن مواقفها الاجتماعية فلقد (عمل يونسكو ما في استطاعته لإبراز الرعب من خلال شخوصه وتراكم الأشياء وترجمة الفعل المسرحي إلى تعابير مصوّرة، وعرض صور الخوف والأسف والندم والغربة بأشكال مرئية، والتلاعب بالكلمات وتجسيد الإنسان الآلي والتأكيد على فراغه تأكيدا مأساوياً، وتصوير أغراضه النفسية تصويرا دقيقا ووضعه في مكانه من الهرم الاجتماعي بغير رتوش)[26].

ولم يتعامل (يونسكو) مع الزمان والمكان ضمن المنطق المتعارف عليه، (فلقد كتب يونسكو وكتاب الطليعة ما يمكن تسميته بدراما الساعات المكسورة، بمعنى أن شخصيات

مسرحياتهم تعيش في عالم توقفت ساعاته فيتولاها الارتباك كما نرى بيرانجييه في الفصل الأخير من (القاتل) وهو يواجه ساعة واقفة لا تتغيّر قراءتها أبداً، مما يجعله كمن يجوب عالما غير واقعي انعدم فيه الزمن وكأنه في حلم أو كابوس)(27)، وهذا نابع من النظرة التشاؤمية للحياة، إذ أن توقف الزمن يرتبط بحالة السأم التي يعاني منها إنسان هذا العصر في ظل توقف مسيرة الحياة نحو الطمأنينة والتقدم، وهذا التوقف للزمن يشكل في حد ذاته مغايرة للواقع، ومحاولة للوقوف في وجه مشيئة القدر.

وكما خرج (يونسكو) بالإنسان في المسرح من حدود الزمان التقليدي، نراه يخرج به من حدود المكان أيضا، فالزمن النفسي مرتبط أيضا بالمكان النفسي، أما القوانين المكانية فقوانين مقيدة ليس لها مكان في مسرح يونسكو الذي يخلو من المنطق التقليدي(28).

لقد لازمت النظرة التشاؤمية القلقة كتاب اللامعقول الذين تأثروا بالواقع المأساوي للإنسان المعاصر الذي عايش مجموعة من الظواهر المشئومة التي لاحت في القرن العشرين لا سيما الحربين العالميتين الأولى والثانية، لهذا فقد سيطر الرعب ومأساوية الحياة على البنى الفكرية والنفسية والاجتماعية للشخصيات، ولا ينفصل هذا الواقع الخاص بالشخصيات عن واقع شخصيات (يونسكو) الذي يقول: (ليس لي من صور للعالم غير الزوال والوحشية والجنون والغرور واللاشيئية والرعب والكراهية اللامجدية، كل ما جربته وكل ما فهمته في طفولتي: الجنون التافه الخسيس، افانين الصراخ التي يغطيها الصمت، الظلال التي يطوقها الليل أبد الدهر)(29).

ورغم أن الأحداث السياسية قد ألقت بظلالها القاتمة على مسرح (يونسكو)، إلا أنها أيضا كانت سببا مهما في تدفق عبقريته المسرحية،إذ أنه (لو لم يكن قد ظهر (...) هتلر وقنبلة هيروشيما، لما كتب يونسكو مسرحياته التي اشتهر بها، وتتردد كثيرا في مسرح يونسكو الحلول الوحشية المجردة من الفهم محل النظام والعدالة، وكما أن للفهم عزيمته على تحسين حال رفاقه البشر، إلا أن في أعماقه على الدوام نزعة إلى تدميرهم أيضا)(30).

امتاز (يونسكو) بإنتاجه الغزير من الكتابات الأدبية في مجالات المسرح والسيناريو والقصة، إضافة إلى كتاباته النقدية التي اشتملت على آراءه المختلفة في شتى الموضوعات من

أدبية وسياسية وفلسفية، ومنذ أن كتب (يونسكو) مسرحيته الأولى المغنية الصلعاء عام 1949م، أخذت تجربته المسرحية بالتطور فنياً وفكرياً مما أدى إلى تعزيز مكانته بين أدباء عصره، ويمكن تمييز ثلاث فترات حددت مسلك (يونسكو) الدرامي:

(**الفترة الأولى:** (1949-1951م) وتتضمن: المغنية الصلعاء، الدرس، جاك أو الخضوع، المستقبل في البيض، وهذه مسرحيات قصيرة جداً تقع ضمن إطار ضيق، وأشخاصها بسطاء آليّون لغتهم يعوزها التجانس.

والفترة الثانية: (1951-1954م)، وتتوجها مسرحية الكراسي، ضحايا الواجب، اميدية. وهذه المسرحيات أكثر جودة من سواها وأهم شيء فيها المشهد المسرحي (الديكور)، والأشخاص هنا أشد تعقيداً، أما الحوار فأقل تحيزاً.

أما الفترة الثالثة: فتأتي انطلاقاً من عام 1957م، وتشمل مسرحية القاتل بدون مقابل، الكركدن، رجل الفضاء، واحتضار الملك، فهنا يظهر البطل واحدا، برانجييه الرجل الواعي المتبصر الذي يتألم ويناضل، وهذه المسرحية محكمة البناء ولحوارها رنين أكثر تشخيصا[(31)].

إن هذا التقسيم قد اغفل ما يقرب من ثلاثين عاماً من مسيرة (يونسكو) الأدبية وهي تتضمن ما أنتجه بعد عام 1970م، إذ أن ما يمَيز هذه المرحلة هو حالة النضج الفني المتقدمة في أسلوب (يونسكو)، إضافة إلى تقليله من حدة اللامعقول في نتاجاته الأدبية، لا سيما بعد أن بدأ يجنح باتجاه المعالجة الأدبية للنصوص الخالدة كمعالجته لمأساة (مكبث) معالجة جديدة ومغايرة.

إن (يونسكو) يعرض أزمة الإنسان المعاصر من خلال إضفاء البناء الحلمي الكابوسي على شخصياته وتقديمها على أساس من التناقض الفكري والعاطفي، مؤكداً في الوقت نفسه على الجوانب العبثية. وتذهب (صليحة) في تحليلها لواقع شخصيات مسرح (يونسكو) إلى أنه يختار عادة وضع شخصياته في إطار اجتماعي واضح بعض الشيء بل أن التجربة التي يصورها مسرحه في النهاية هي تجربة دينية أساسا لا اجتماعية، فهو يستخدم البعد الاجتماعي في تأكيد فكرة شبه دينية، إذ يصبح الموت في مسرحه رمزاً للقانون المطلق الثابت

الذي تتضاءل أمامه أهمية العقل والإنسان والتاريخ، أنه يوظف مسرحه أحيانا للاحتجاج على بعض الأوضاع الاجتماعية ولانتقاد بعض العلاقات الإنسانية[32].

وينطلق (يونسكو) في موقفه الفلسفي من حالة التساؤل عن أصل الأشياء ومفهومها الجوهري وذلك من خلال إنكار منطقيتها مبدئيا، وعدم التسليم تسليماً ساذجاً بأن كل شيء في مكانه الطبيعي، ومع ذلك يبدو العنصر الإنساني في مسرح (يونسكو) واضحاً إلى الحد الذي تصبح فيه الشخصية التي تشبه عروسة الماريونيت أكثر وعياً بالعمق المأساوي لأزمتها التي تدفعها باتجاه الهزيمة. وفي عالم (يونسكو) يحل العذاب النفسي محل الإسراف العاطفي، ويلازم التهريج الشخصيات طوال مسيرتها الحلمية وكل ذلك يأتي في إطار محاولة تفريغ الواقع من طابعه المألوف وجعله واقعا أجوفاً يبعث على العبث واللاجدوى، (وواضح من ذلك أن التهكم ذو طابع مزدوج: فهو من ناحية تدميري، إذ يهدف إلى تحطيم المظهر المألوف للوجود، وهو من ناحية أخرى بناء إذ أن التهكم يقيم أمامنا عالما جديداً. فهو بالنقد الذي يمارسه على الروابط العادية للصور والكلمات والأشياء والسلوك يولد فينا صداما بين الصور يفضي بنا إلى ارتياد عالم الفوضى الأصلي الذي ينحدر عنه كل عالم منطقي بعد ذلك)[33]، فمهرجو (يونسكو) يتطلعون في حسرة إلى تحقيق العنصر الإنساني ثم فجأة يشرعون في التحدث عن إنسانيتهم ويتطلعون إلى تحقيقها على شكل ذكريات وأحلام وآمال، ويبقى الاهتمام بالتهريج في مسرح (يونسكو) صفة ملازمة له، وذلك حتى يعكس من خلاله وجهة نظره عن الوجود، وموقفه من أزمة الإنسان المعاصر الذي يعيش مأساة الانسحاق تحت عبء القيود المادية القاتلة.

ولتحقيق ذلك يميل إلى استنطاق شخصياته بلغة عبثية ساخرة، تعبّر عن صور متلاحقة من التفاهة والابتذال، محاولاً من خلال ذلك تسليط الضوء على الوضع الإنساني في ظل غياب المنطق، ففي مسرحية (المستأجر الجديد) 1953م يحضر المستأجر للسكن، ويبدأ العاملان بنقل قطع أثاث البيت التي ترهقهما بكثرتها وبأحجامها الكبيرة، ومما يثير الانتباه هو ضيق المكان الذي لا يتسع لهذا الأثاث، وأثناء حضور المستأجر يلتقي بالمرأة البوّابة التي تتصف بالثرثرة والخواء الفكري، حيث تعبّر من خلال كثرة الكلام عن صفات التفاهة والابتذال، (إن معظم شخصيات يونسكو غبية للغاية، تحميها تماماً دروع مواقفها

الاجتماعية، مما لا يجعلها تفهم أو تنطق قلقها الخاص، ومن ثم فإنهم ليسوا هم أنفسهم بل أنهم محيطهم وهذا يقدم دليلاً مرئياً على عمائهم)[34].

إن الفكرة التي أرادت أن تقولها مسرحية (المستأجر الجديد) تتلخص في أن الكماليات ومنتجات المدنية الحديثة قد جاءت لتشكل عامل ضغط على الإنسان المعاصر، وهذا الواقع من شأنه أن يوصله إلى حالة من الاغتراب الفكري والنفسي عن المجتمع، لذلك فلا عجب أن نجد الشخصيات في مسرحية (المستأجر الجديد) قد جسدت (العزلة الممعنة التي يعيش فيها الإنسان الغربي البرجوازي وراء جدارين: جدار من الصمت يقيمه انهيار اللغة وانعدام الاتصال بالآخرين وهو ما تنطق به ثرثرة البوابة التي لا معنى لها في مواجهة صمت المستأجر الذي يبدو أنه ليس لديه ما يقوله لأحد، وجدار آخر من المقتنيات، من تراكم الأشياء المادية التي تزحف من حول المستأجر باختياره، حتى تعزله في النهاية تماماً كالحي المدفون برغبته، في قبر مظلم)[35] يستحوذ ظلامه على العالم من حوله، فتتضاءل روح التواصل بين أفراده لا سيما بعد أن تفقد الكلمات معانيها نتيجة لسيطرة المقتنيات الجامدة على المكان وتعميقها لأزمة الإنسان وعزلته، فبعد أن ينهي العاملان نقل الأثاث يطلب منهما المستأجر إغلاق السقف عليه:

(صوت السيد: (...) السقف ! اقفلوا السقف، من فضلكم.

العامل الأول: (إلى زميله من فوق السلم) السقف. إنه يرجوك أن تقفل السقف. لقد نسيت أن تفعل ذلك.

العامل الثاني: (من مكانه) آه. حقاً ! (يصفق بيديه، يتم إغلاق السقف) هاك! لقد أغلق!

صوت السيد: شكراً)[36].

وفي مسرحية (الدرس) 1950م يعرض يونسكو من خلال شخصيات المسرحية (الأستاذ، التلميذة، الخادمة) وجهة نظره حول فكرة القوة، فالمسرحية ذات تركيب دائري وهي توحي بنشاط متصل خالٍ من المعنى ويبعث في الوقت نفسه على تحقيق أجواء الرعب، وذلك من خلال تحطيم القوى المعنوية للتلميذة تحطيماً تدريجياً من خلال ما يقوم

به الأستاذ من ممارسات قوية، (والطالبة التي قد أتت للإستعداد من أجل درجة الدكتوراه التامة تبدأ من الموقع العالي وهي واثقة من نفسها، حيوية وطليقة اللسان. وعلى العكس فإن الأستاذ ضعيف ومتلعثم (...)، ويخطط أداء العمل في المسرحية لإنتقال القوة التدريجي، فهو يبين فقدان الطالبة للنشاط، ونزولها إلى شيء من الببغاوية اللغوية وصرخات الألم المتكررة، وارتفاع الأستاذ إلى درجة من السيطرة الجسدية واللغوية)(37)، فالطالبة التي كانت تتحدث في البداية بمرح ونشاط ومن موقع قوة، تصل بفعل نطاق السيطرة الذي يفرضه الأستاذ عليها إلى حالة من الاكتئاب والعجز، بل أن الأمر يتجاوز ذلك لتبدو الطالبة وهي تقترب من الشلل في نهاية المسرحية ليعبّر ذلك عن الأزمة التي تعتريها بفعل الممارسات التي مورست عليها.

وتقوم مسرحية (الدرس) على الابتزاز اللغوي، فالطالبة تستنزف من خلال قوة الأستاذ في الصوت واللغة الدائمين واللذين لهما تأثير المنوم المغناطيسي، إن ضعفها هو قوتها، والابتزاز هو فكرة مثل صراع الارادات المتعارضة، وهو يصبح موضوعياً ويحدد الخصم الحقيقي للمسرحية، وهو اللغة التي تتضاعف من خلالها التعقيدات والتلميحات، فعندما يبدأ الأستاذ محاضرته في علم اللغة، يتضاءل نشاط الطالبة، ويصبح صوتها كئيباً، وإجاباتها إما تميل للإذعان، أو تصبح تكراراً آلياً لكلماته، وتصل سيطرة الأستاذ على الطالبة إلى ذروتها في قتلها / اغتصابها والذي يتجمع مع طعنة السكين، ولكنه في الحقيقة قتل لغوي واغتصاب من خلال اللغة(38).

ويعد (صموئيل بيكيت)(39) من أهم كتاب مسرح اللامعقول، وإذا كان معارضوه قد اتهموه بالتعقيد والغموض وإثارة الملل، فإن مؤيديه قد وصفوه بأنه رائد من رواد الأدب المعاصر لأنه يعد الخالق لمفهوم المسرح الجديد.

والطابع الذي يسود مسرح (بيكيت) هو المأساة الدائمة للإنسان الذي يحاول أن يهب في وجه وجوده القاصر، والخيبة المريرة التي يستشعرها إزاء مصيره المحتوم، وتبدو مسرحيات (بيكيت) في مظهرها بسيطة بل و إلى درجة السخف، لكنها ضمت بين جنباتها كل التعقيدات التي أمكن للفطنة الإنسانية أن تورط نفسها فيها، وترسم مسرحياته صوراً لتشوق

الإنسان إلى العلاقات المثالية سواء مع ذاته أو مع الوجود كله وذلك عن طريق الإيعاز بالشكوك[40].

إن مسرح (بيكيت) يركز على معالجة قضايا ترتبط بتفاهة الوجود الإنساني وخلوه من المعنى في ظل أجواء الفراغ وهزلية الحياة التي يعيشها الأفراد، (أما مقومات مسرح بيكيت، فتبدو في: فكرة الانسلاخ عن الواقع الحي، وإبعاد الإنسان عن تاريخيته و اجتماعيته. وفي جو الرعب المذهل الذاهل الذي يسيطر على كل شخوصه. وفي محاولة قتل الوقت باللجوء إلى تفاهات وسخافات رمزية وفي الاهتمام بالتعلق الذهني بشيء قد يحصل أو لا يحصل - أي التوقع المليء بالهواجس السود - وحشد المواقف السلبية حشداً مقصوداً بغية القضاء على كل أمل أو رجاء في فرح قريب أو بعيد، والتوكيد على انعدام الزمن، وبقاء الأشياء في موضعها، على الرغم من الحركة الظاهرية المشلولة)[41]، لكن فلسفة (بيكيت) العامة حول الحياة، وتحديد وجهة نظره عن الإنسان تبقى ثابتة في مسرحياته كافة التي يمكن وصفها بأنها أعمال وجودية، إذا تبدو الشخصيات من خلالها وهي تتصارع مع أشكال الوجود وذلك في محاولة لإثبات وجودها.

إن نظرة (بيكيت) نظرة دينية في جوهرها، إنها نظرة الإنسان الذي يبحث عن معنى وراء أحداث الحياة العابرة المبتذلة وعن غرض أبعد من قضاء الحاجات الطبيعية لزمان أو مكان معينين، ويتجلى في ألم الوقوف على العبث، ثم في الصراع من أجل إيجاد معنى للحياة، موقف ديني أعمق من أي قبول يسير للاعتقادات الموروثة، ويبدو أن (بيكيت) وهو يجاهد في إطار الدين المسيحي، ولكن موقفه الراسخ جاء من خلال إدراكه لبؤس الإنسان وللتهديد المستمر له بالفناء[42]، لذلك فلم تنعزل مظاهر التشاؤم عن تلك النظرة، حيث عبر (بيكيت) عنها تعبيراً هزلياً، مرسخاً من خلال تكراره للمواقف، الأوجه العديدة لشقاء البشر الذي أراد من خلال تضخيمه أن يبين كم هو مروعاً وبذيئاً.

إن (بيكيت) ينطلق في مسرحه من العدمية الميتافيزيقة التي تدرس ظاهرة الإنسان دراسة ذاتية بعيدة عن الموضوعية، متجاوزة بذلك الحواجز المادية للوجود البشري وعرض هذا الوجود عرضاً سلبياً عارياً، أي وضع الإنسان أمام مصيره بوصفه كائناً فريداً لا تربطه بالمجتمع أية روابط، لأن جميع الروابط مواضعات اجتماعية ينبغي عدم الاعتراف بها،

فالظاهرة الإنسانية ظاهرة عشوائية غير قصدية وغير غائية[43] والعدمية من الصور المرتبطة بحالات اللاجدوى التي تتأسس من خلال عبثية الحياة، وذلك في ضوء انحطاط القيم والمبادئ الإنسانية، حيث تتخذ من التفكير والسلوك صورة للتعبير عن الأحداث والوقائع واضعة الإنسان أمام حالات البحث عن الحيوية المتعلقة بالوجود الإنساني، فهي (تعني في مضمونها وشكلها وفي كل تفرعاتها سلب التاريخ من مضمونه التطوري وقيمه الإنسانية، ونكران كل القيم التي جاهد الإنسان، عبر تاريخ وجوده الحضاري والمدني، على تثبيتها وتركيزها وتأصيل جذورها. إن السلب والعزل هما الركنان الأساسيان في العدمية الميتافيزيقية، ولهذا فبطل مثل هذا المسرح ليس فقط بطلاً ممزقاً بشكل دائم وقائماً خلف نفسه، ولكنه مثل من يتصارع مع أقنعته)[44] فإذا كانت العدمية قد تغلغلت في أدب (بيكيت)، فإنها قد إرتبطت بمواقف محددة تجاه أزمة الإنسان في الوجود الذي يعيش فيه حياة العبث واللاجدوى بكل أشكالها، لتقدم العدمية بذلك حالة أشبه بالغثيان والقلق الميتافيزيقي.

وتعد مسرحية (في انتظار جودو) 1952م لـ (بيكيت) من أهم مسرحيات أدب اللامعقول، حيث توصف بأنها أروع ما كتب (بيكيت) وذلك لأنها تعرض لنا شخصيات لها من الجاذبية ما يهيئ إمكانية التعاطف معها لا سيما بعد إدراك ووعي واقعها الإنساني، ويطالعنا المؤلف منذ البداية بشخصيتي (استراجون) و(فلاديمير) دون أن يمهد للقارئ بالحديث عن شخصياته وعن أبعادها بالشكل الذي عهدناه في المسرح الواقعي.

ويبدو (استراجون) وهو يتصارع مع حذائه، حيث يظهر أنه يشعر بالعذاب في ظل حالة الاستلاب التي تسيطر عليه، أما (فلاديمير) فيبدو وهو يتقدم بخطواتٍ قصيرةٍ ثابتةٍ وساقاه متصلبتان ومتباعدتان، حيث يقدم لنا المؤلف من خلال هذا الدخول دلالة على المرض والانحطاط ليبدو مثل (معظم الشخصيات في عالم بيكيت، رجل يعاني آلاماً، لقد أصيب بفتق يمنعه من الضحك... وهو لا يكف عن الخروج لقضاء حاجاته الطبيعية بلا أية قيم روحية فيه، الإنسان قد غاص في وحل الجسد وأصبح عاجزاً عن الارتفاع فوق الوظائف والضرورات الجسمية، التي هي في نهاية الأمر، الأمور اليقينية الوحيدة التي يعرفها)[45]، فهذه الشخصيات هي أفكار تقدم على شكل أشخاص تعبّر عن حالة الإحساس بالعبث من خلال ما يبدو عليها من تفكك وانسحاق.

إن العلاقة القديمة الغريبة التي تربط بين شخصيتي (فلاديمير) و(استراجون) في مسرحية (في انتظار جودو) لا تؤسس لحالة التفاهم بينهما، إذ أن لغة التفاهم والوعي المشترك تبقى معدومة بين الشخصيات لتنقل بذلك صور الضياع والانحلال، وهذه (الشخصيات لا تتحرك بأرض معروفة وهي تحمل ذكريات غامضة وآمال اكثر غموضاً، وهي تحتفل بشكل دراماتيكي بأعمارها الكبيرة وذكرياتها المفقودة منذ أمد بعيد بانتظار الذل الأبدي الذي يجلبه لها الموت ولو أنها لا تموت، إنها قد تفقد قدرتها على الحركة وقد تتلاشى إحساساتها وحواسها ولكنها لا تفقد مطلقاً أحاسيسها بنفسها، وبما أن الزمن لا يمكن أن يتوقف فإن المعنى الذي تشير له هو أنها خالدة...، إن هذه الشخصيات تتحدث لأي إنسان، لأنفسها، وكذلك لا لشخص معين، وهي لا يمكن إسكاتها إلا بالموت)[46].

ويفتقر مسرح (بيكيت) إلى شخصية البطل بالمعنى السائد في المذاهب المسرحية الأخرى، فقد ابتعد كتّاب اللامعقول عن أن تكون لشخصية البطل حدودها وأفكارها وملامحها التي تحقق استقلالها وأهدافها التي تسعى إلى تحقيقها، مما ترتب على ذلك تحريرها من البناء المسرحي التقليدي كعدم الثبات في سنها أو جنسها أو ملامحها في المسرحية نفسها.

وتتأسس أنظمة العلاقات بين الشخصيات في مسرح (بيكيت) بشكل زوجي حتى أنه يعد مسرح الشخصيات الزوجية، فقد نجد في مسرحه امرأتين متخاصمتين من أجل رجل واحد، أو صديقين قديمين تربطهما علاقة غريبة، أو زوجة تتصارع مع زوجها الطاعن في السن، إذ يبدو بذلك (أن كل شخصية في مسرحياته تقف ضد الأخرى، وكل فعل ضد الآخر. والعلاقة مع الآخرين تبدو ضرورية لجهود اللعب بالحياة، كما أن الحوار يبدد وجود شكل من أشكال التوتر..هذا التوتر الذي هو وجودنا. إن الرقة ضرورية، كما أن الكراهية مكونات سيكولوجية للرابط، تعالج دائماً بالسخرية التي تمزج التهكم بالعاطفة والعاطفة بالذات، ذلك لأن الشخصيات مرتبطة بتمييز المأساة العامة والتهكم بالذات لأن الرباط يبقى غير قادر على العمل ولا يمكن أن يحول المأساة مطلقاً، وكذلك لأن كل واحد يستعمل الآخر مدعياً الاتصال معه)[47].

إن أحداث مسرحية (في انتظار جودو) تبدو كأنها سلسلة من العشوائيات غير المترابطة، فقد فقدت اللغة أهميتها كوسيلة للتخاطب وذلك من أجل إظهار التناقضات في

الحياة من خلال حالات الصراع المستفحلة بين الشخصيات البشرية، والتي تسهم في تعميق المفارقة بين الواقع الحياتي المعاش وبين حلم الإنسان في تلك الحياة.

ولكي يعمق (بيكيت) معاناة الشخصيات ويظهر مدى حالة الضياع التي تجتاحها، فقد سعى في مسرحه إلى جعل المكان المسرحي وموجوداته مجهولة المعالم:

(فلاديمير: أننا في انتظار جودو.

استراجون: آه.. (فترة صمت) هل أنت واثق أن هذا هو المكان؟

فلاديمير: ماذا؟

استراجون: الذي يجب أن ننتظر فيه.

فلاديمير: لقد قال بقرب شجرة (ينظر إلى الشجرة) هل ترى أشجاراً أخرى؟

استراجون: ما نوعها ؟

فلاديمير: لست ادري، صفصافة.

استراجون: وأين أوراقها؟

فلاديمير: لا بد أنها ذبلت...

استراجون: أنها لا تنبت أغصانا أخرى

فلاديمير: ربما ليس هذا موسمها.

استراجون: يبدو إلى أنها أميل إلى أن تكون شجيرة.

فلاديمير: شجيرة صغيرة.

استراجون: شجيرة.

فلاديمير: إلى أي شيء تحدق ؟أتريد أن تقول أننا أتينا إلى مكانٍ خطأ؟)[(48)].

وتبقى شخصيتا (فلاديمير) و(استراجون) تجهل حقيقة المكان ولا تجد تفسيراً لجوهره الموضوعي، وهذا يعبّر عن حالة التشتت الفكري الذي تعيشه الشخصيات مما يجعلها عاجزة

عن مد جسور التواصل حتى مع المكان الذي تقطنه، فهي تعيش فوضى الجهل بالمكان محكومة بالضياع والاغتراب، فطبيعة المكان تعبر عن طبيعة قاطنيه، فهو يصور لنا مأساوية الواقع الإنساني من خلال حالة التجريد التي تسيطر عليه وعلى موجوداته لاسيما تلك الشجرة الجرداء عديمة الأوراق التي تعبر عن التشوه النفسي والاجتماعي للشخصيات.

وإذا كانت أزمة الشخصيات تتعمق من خلال تلك العلاقة العبثية مع المكان، فإن حركة الزمن أيضا تؤثر تأثيراً بالغاً على الشخصيات، لاسيما أن مسرح اللامعقول يوصف بأنه مسرح اللازمن أو مسرح الساعات المكسورة، كما أسلفنا، ففي مسرحية (في انتظار جودو) تبدأ رحلة الشخصيات (معاكسة لزماننا، فجميع تلك الشخصيات هي شخصيات ميتة، بمعنى أنها تخطت حاجز اللحظة الوجودية وعاشت فيه، فالزمن توقف في لحظة ما من الوجود)[49].

إن كتاب المسرح الطليعي يؤسسون جماليات مسرحهم على حالة الاختلاط فيما بين الأمكنة والأزمنة وإلغاء الفواصل بينها، إذ أنهم يؤمنون بأنه لا توجد حقيقة مطلقة، فهم يخرجون بالزمان والمكان من الحتمية إلى النسبية وذلك لتسهيل البحث عن الحقيقة الإنسانية التي تتخفى في العوالم الإنسانية المجهولة.

وبما أن شخصيات (في انتظار جودو) تعبّر عن الحقائق الأساسية المرتبطة بالوضع الإنساني، فإنها تسعى إلى افتراض الأشياء في غير موضعها المألوف مستخدمة أسلوب التهكم، وساعية إلى النزول لأعماق الإنسان من خلال الحلم الذي هو نشاط روحي قد يحقق المعرفة لحقائق النفس الإنسانية، ولهذا ومن أجل رفض واقعية الأشياء فقد (عني مسرح اللامعقول بعالم الحلم مؤكداً أن الجهد المبذول لنقل الواقع إلى المسرح نقلاً حرفياً هو خداع للمتفرج، إذ يحمله على أن يتوهم أن ما من حقيقة سوى الواقع. وهذا نظر منقوص إلى الحقيقة لأن الكثير منها يكمن في أحلامنا وخيالاتنا. وقد استهوى شكل الحلم مسرح اللامعقول، فكل شيء في الحلم سهل وممكن واكثر المغامرات غرابة واستحالة يمكن خوضها في الحلم)[50].

إن شخصيات (في انتظار جودو) تتصرف بنوع من الغموض وتسيطر عليها الثرثرة الزائدة، ومما يسهم في غموض الأفكار التي تطرحها هو تلك الحالة من التفكك وعدم

التسلسل المنطقي للأحداث، ثم أن لغة الشخصيات هي لغة الرموز التي تظهر من خلال الأحلام والأساطير، (لغة يتم التعبير بها عن التجربة الداخلية وعن المشاعر والأفكار كما لو كانت تجارب حسيّة أو وقائع تجري في العالم الخارجي. وهي لغة ذات منطق خاص مغاير تماماً لذلك المنطق التقليدي المتعارف عليه الذي يحكمنا في ساعات اليقظة: منطق لا تحكمه العلية وقوانين الزمان والمكان والهوية بل تحكمه الشدة والكثافة والتداعي)[51].

وهي لغة لها وقعها وتركيبها الخاص الذي يهيئ لها إمكانية أن تكون لغة الأحلام والأساطير، لذلك فلا عجب أن تكتسب الشخصيات في مسرح اللامعقول صفات الثرثرة والهذيان بصورة تبعث على القلق وتنقلنا نحو صعوبة في إدراك مكنونات المعاني.

ويبقي (بيكيت) شخصياته تعيش حالة اللاجدوى والانتظار الذي لا يحقق لها شيئاً، فمأساة الشخصيات قائمة من خلال فكرة انتظار الذي لا يأتي، ويجب الإشارة إلى أن علاقة اللاجدوى في النفس البشرية قد تظهر من خلال (تلك الوضعية الغريبة في النفس حين يصبح الخواء بليغاً، حين تتحطم سلسلة الحركات اليومية، حين يفتش القلب عبثاً عن الرابطة التي تربطه ثانية، فيكون الانفصال ويحدث الاغتراب)[52] عن النفس وعن الواقع المحيط، إذ تبدو على الشخصيات حالة الظلم والمعاناة التي يفرضها الواقع.

إن كلاً من (فلاديمير) و(استراجون) يمتلك الصفات الإنسانية الأساسية، لكنهما لا يمتلكان أي طموح أو أي غرض خاص، ولا يمتلكان بيتاً أو وطناً، وبما أنهما ليسا بطلين غلبهما مرور الزمن وتطور التاريخ، فإنهما يتحملان حياتهما ويملانها بالتفكير واللعب والتكلم بل و التفكير بالانتحار، فمشاكلهما المتمثلة بالجوع والخوف والألم هي مشاكل الوجود البشري نفسه، وهما يظهران بجلاء ماذا يعني أن يكون الإنسان في المكان الذي ينتظران فيه، إضافة لشعورهما بأن مصيرهما يساوي مصائر الموتى[53]، ومع ذلك فهما يتحليان بالشجاعة والإقدام من خلال وفائهما وموقفهما الإيجابي المعادي للظلم.

وإذا كان (بيكيت) قد بنى مسرحية (في انتظار جودو) على ثيمة الانتظار اللامجدي الذي تعيشه الشخصيات، فإنه في مسرحية (لعبة النهاية) 1957م قد جعلنا أمام رحيل لا معنى له، إذ أن رحيل (كلوف) وصعوبة حركته لا يتحققان مثلما لا يتحقق وصول (جودو) الميئوس منه.

وتسيطر في (لعبة النهاية) بل وفي مسرح (بيكيت)، فكرة الحياة كلعبة (ذلك أن محاولة اللعب ظاهرة مقاومة كما في (جودو) من أجل الرغبة في التحرر من العدم (...)، إن الصراع بين محاولة اللعب واللعب أثناء الانهيار الذاتي مصحوباً دائماً بوعي لا معقولية الحياة واختصارها)[54]، إذ تبقى هذه الظاهرة حالة من حالات اللهو وقتل الزمن بالنسبة للشخصيات التي تتصور أن مرور الوقت سوف يحقق لها في النهاية إمكانية الحل لأزمتها، لكن ذلك لا يتحقق فمثلما يبدو الانتظار لا مجدياً في مسرحية (في انتظار جودو)، يصبح الرحيل في مسرحية (لعبة النهاية) عبئاً ثقيلاً أيضاً, ولا يمكن له أن يحقق الفائدة للشخصيات.

في مسرحية (لعبة النهاية) يبدو كل من (هام) و (كلوف) وهما يقيمان في حجرة جرداء يشع فيها نور باهت من نافذتين صغيرتين تطلان على أرض خالية وعلى بحر خاو، و(هام)الذي يقيم في كرسيه هو شخص ضرير ومشلول الساقين، وهو في الواقع يعيش محكوماً لإحساس العجز والفراغ واللاشيء، ليمثل بذلك البقية الباقية من عالم متحلل ومنقرض، بينما لا تنفصل طبيعة الأجواء التي يعيشها (كلوف) عن تلك التي يعيشها (هام)، وهو لا يمكن له أن يتحرك إلا بصعوبة بالغة فهو يعيش قيود الواقع وعثراته، بينما تبقى مشاعر الكراهية والاضطراب تشيع بينه وبين (هام) أثناء الأحداث، وحينما يظهر كل من (ناج) و (نل) فإن ما يثير الانتباه في ظهورهما هو حياتهما الخاوية الرتيبة لا سيما حينما يظهران في صندوقي القمامة في دلالة على مأساوية الواقع الإنساني.

إن (لعبة النهاية) هي المسرحية الاستاتيكية (الساكنة) حقاً التي توسمها رواد المسرح في جودو، فالمسرحية الأولى بالقياس اليها تفيض بالحركة، والحوادث هنا لا أمل ولا تطلّع، فلقد حانت النهاية قبل أن تبدأ المسرحية، وسواء رحل (كلوف) أو لم يرحل، فإن ذلك لا يغير شيئاً، ويقول (هام): أن النهاية كائنة في البداية، ومع ذلك نواصل السير[55].

إن المشهد الذي يبدو عليه (هام) وهو في وسط المسرح ووجهه مغطى بمنديله الملطخ بالدم، بينما يقف (كلوف) قرب الباب يرقبه ساكنا، يؤكد أن لكل شخصية ما يكفيها من الضياع والألم، (إنها شخصيات مسجونة طواعية في حركات درامية خاصة تماماً مثل شخصيات (جلسة سرية) التي ترفض ترك غرفتها (الجحيم) عندما يفتح الباب)[56].

ويمكن وصف مسرحية (لعبة النهاية) بأنها قصيدة ميتافيزيقية درامية، يتطلب تـذوقها حساسية خاصة، وهي تتشابه مع مسرحية (مالون يموت) من ناحية تركيبها وأسلوب بنائها، فها هو (مالون) الذي أقعده الشلل في فراشه لا يكاد يرى من نافذته إلا ركناً مـن السـماء، وجزءاً من منزل عبر الشارع، بينما تلوح من الباب أمـام ناظريـه ذراع متقلصـة وهـو يبقـى مستلقياً ينتظر النهاية.

ومما يبدو أن مؤلفات (بيكيت) هي صدى لصوت شاعر يعلن في نـبرة حاسمـة عـن نهاية حياته وحياة أمثاله الذين يشعرون مثله بالاحتضار ويتحدثون عنه، فهـو يصـف ذلـك النزول أو الانحدار البطيء الذي يؤدي من الجحيم إلى الجحيم ماراً بالألم والانهيار واليـأس، ليبدو البطل عند (بيكيت) بلا حرية في التصرف، وإنما يحيا داخل دائرة خاويـة قـد أغلقـت بإحكام، وأسلم العنان لعدم الإدراك وللجنون والصمت[57].

وهذه الشخصيات تبدو أزمتها وحالة الانهيار التي تعتريهـا واضـحة لاسـيما حينمـا تتوصل إلى قناعات تؤكد حتمية وجودها وحتمية عجزها أمام أخطار وممارسات كل القـوى المحيطة في الوقت نفسه، لذلك تبقى هذه الشخصيات محكومـة بـالغموض والقلـق وبـالقوى الخفية التي توجه حركاتها وسكناتها، (فلا غرابة إن تحدثت شخصيات بيكيت عـن حياتهـا، تارة كأنها شيء انتهى، وتارة أخرى كأنها مهزلة لا تزال قائمة، دون أن تدرك شيئاً عن هذه الحياة وذلك الموت، اللذين لا وجود لهما إلا من حيث اللفظ فحسب. أما من حيث الواقـع الملموس فلا معنى لهما ولا وجود. إنهـا صـورة حمقـاء لتـك الحيـاة الـتي فقـدت مبرراتهـا. والشيء الوحيد الذي تحتفظ به هذه الشخصـيات، هـو القـدرة علـى الكـلام، لـذلك فـإن الكلمات تصدر عنها لتبرزها عقلاً يفكر ونفساً تدرك)[58].

إن (بيكيت) يعمق الشعور بالاغتراب والعزلة واللامعقول من خلال إيجاز العبارات والتقطيع والتكرار والإكثار من استخدام الصمت، وهو يخلـق شخصـيات تسـتأثر بانتباهنـا ويمكن لها أن تكون ممثلة للإنسانية حيث تجسد الوقائع الأساسية بلغة ومواقف عبثية ساخرة تعبر عن صور متلاحقة من التفاهم والابتذال، وتـرتبط بتمثيـل التجربـة الإنسـانية وبحركـة الوجود الإنساني في ظل غياب المنطق.

هوامش الفصل السابع

1- أسلن، مارتن، مقدمة مسرحيات اللامعقول، ترجمة. صدقي عبد الله حطاب، الكويت: وزارة الأنباء والإرشاد، 1970م، ص 13.

2- المصدر نفسه، ص 9.

3- جاسم، حياة، مسرح العبث واللامعقول بين النقدين الغربي والعربي، بغداد: كلية الفنون الجميلة، مجلة الأكاديمي، العدد الرابع، 1981م، ص 24.

4- مقار، شفيق، مقدمة خمس مسرحيات طليعية، القاهرة: وزارة الثقافة، الدار القومية للطباعة والنشر، 1966م، ص 38.

5- ينظر: عطية، نعيم، مسرح العبث، مفهومه وجذوره وأعلامه، في: مسرح العبث، القاهرة: الهيئة العامة المصرية للتأليف والنشر، 1970م، ص (401- 402).

6- ينظر: المصدر نفسه، ص 403.

7- أسلن، مارتن، مقدمة مسرحيات دراما اللامعقول، ص (15- 16).

8- ينظر: شاهين، عمر، الأسس النفسية لمسرح اللامعقول، القاهرة: مطابع شركة الإعلانات الشرقية، مجلة المجلة، العدد 78، 1963م، ص (58- 60).

9- يوجين يونسكو: ولد في مدينة سلاتينا الرومانية عام 1912م من أب روماني وأم فرنسية، لكنه لم يلبث وأن هاجر إلى فرنسا بصحبة والدته ولم يكن قد تجاوز الثانية من عمره، وهناك نشأ في المدارس الفرنسية حتى أتم تعليمه، ثم عاد إلى رومانيا موطنه الأصلي سنة 1925 م، حيث التحق بجامعة بوخارست لدراسة الشعر الرمزي، ثم عمل في بداية حياته مدرساً للغة الفرنسية، من مؤلفاته: المغنية الصلعاء، المستأجر الجديد، إميديه، العطش والجوع، مكبث وغيرها.

10- ابراهيم، حمادة، مقدمة أعمال يوجين يونسكو(5)، الكويت: وزارة الإعلام، 1978م، ص5.

11- هنجلف، أرنولد. ب، موسوعة المصطلح النقدي- اللامعقول، ترجمة. عبد الواحد لؤلؤة, بغداد : وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، 1982 م، ص 611.

12- فام، لطفي، المسرح الفرنسي المعاصر، ص 238.

13- عطية، نعيم، الخطوط العريضة في مسرح يونسكو، في: مسرح العبث، ص 501.

14- أسلن، مارتن، مقدمة مسرحيات دراما اللامعقول، ص 27.
15- برونكو، ليونارد كابل، مسرح الطليعة - المسرح التجريبي في فرنسا، ترجمة. يوسف اسكندر، القاهرة: دار الكاتب العربي، 1967 م، ص (107 - 108).
16- ينظر: مقار، شفيق، مقدمة خمس مسرحيات طليعية، ص (33 - 34).
17- عطية، نعيم، الخطوط العريضة في مسرح يونسكو...، ص (504 - 505).
18- ثروت، يوسف عبد المسيح، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، بغداد : منشورات مكتبة النهضة، ط 2، 1985م، ص 42.
19- ولورث، جورج، مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة. عبد المنعم إسماعيل، بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم، 1979، ص 111.
20- ينظر: جمعة، محمد، وحجازي، محمود، أوجين يونسكو، مقدمة نصوص مسرحية ليونسكو، القاهرة: دار الفكر، 1964م، ص 50.
21- المصدر نفسه ,ص43.
22- المصدر نفسه، ص 44.
23- المصدر نفسه ,ص22.
24- نود، جاك جويشار، وبيكلمان، جين، دراسات في المسرح الفرنسي المعاصر، ترجمة. شاكر النابلسي، القاهرة: دار الفكر، 1960 م، ص80.
25- عطية، نعيم، الخطوط العريضة في مسرح يونسكو، ص 499.
26- ثروت، يوسف عبد المسيح، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، ص43.
27- جمعة، محمد، وحجازي، محمود، أوجين يونسكو...، ص28.
28- المصدر نفسه، ص39.
29- ثروت، يوسف عبد المسيح، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، ص35، نقلا عن: مارتن اسلن، مسرح اللامعقول - الخراتيت، ص(4-6).
30- عطية، نعيم، مسرح العبث...، ص505.
31- فاضل، أكرم، لمحات من المسرح الفرنسي المعاصر، بغداد: مجلة السينما والمسرح، العدد 4، السنة الأولى، أيلول 1971م، ص15.
32- ينظر: صليحة، نهاد، المسرح بين الفن والفكر، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1985م، ص82.
33- عطية، نعيم، مسرح العبث...، ص404.

34- كو، ريتشارد. ن، يونسكو، ترجمة. مجاهد عبد المنعم مجاهد، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1981م، ص(93- 94).

35- شفيق مقار، مقدمة خمس مسرحيات طليعية، ص28.

36- يونسكو، يوجين، خمس مسرحيات طليعية - المستأجر الجديد، ترجمة وتقديم . شفيق مقار، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، 1966م، ص233.

37- مالكين، جينيت آر، العنف اللغوي في الدراما المعاصرة، ترجمة. محمد السيد، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2000م، ص (62-63).

38- المصدر نفسه، ص(63-67).

39- صموئيل بيكت: ولد في دبلن عام 1906م من أبوين ايرلنديين، عمل في بداية حياته مدرساً للغة الإنجليزية في باريس وكان ذلك بين عامي (1928م-1930م)، ثم اشتغل بتدريس الفرنسية في إحدى جامعات ايرلندا، عاد إلى باريس عام 1938م حيث حصل على شهرة كبيرة بعد كتابته لمسرحية (في انتظار جودو) 1952م، ثم كتب مسرحيات أخرى أهمها: لعبة النهاية 1957م، الشريط الأخير 1958م، الأيام السعيدة 1961م، وغيرها.

40- ينظر: عطية، نعيم، مسرح العبث...، ص (428- 429).

41- ثروت، يوسف عبد المسيح، دراسات في المسرح المعاصر، بغداد: منشورات مكتبة النهضة، ط2، 1985م، ص104.

42- ينظر: برونكو، ليوناردو كابل، مسرح الطليعة...، ص 98.

43- ينظر: ثروت، يوسف عبد المسيح، دراسات في المسرح المعاصر، ص 105.

44- المصدر نفسه، ص 105.

45- برونكو، ليوناردو كابل، مسرح الطليعة...، ص (57- 58).

46- السوداني، موسى، دراسات في المسرحية الحديثة، بغداد: وزارة الإعلام، 1975م، ص 54.

47- نود، جاك جويشار، وزميله، دراسات في المسرح الفرنسي المعاصر، ترجمة: شاكر النابلسي، القاهرة دار الفكر، 1960م، ص (75- 76).

48- بيكت، صموئيل، مسرح العبث - مسرحية في انتظار جودو، ترجمة. فايز اسكندر، القاهرة: الهيئة العامة للتأليف والنشر، 1970م، ص 13.

49- المهدي، شفيق عبود مهدي، الزمن في العرض المسرحي، (أطروحة دكتوراه غير منشورة)، بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1996م، ص 104.

50- عطية، نعيم، مسرح العبث،...، ص 405.

51- مقار، شفيق، مقدمة خمس مسرحيات طليعية، ص 36.

52- ثروت، يوسف عبد المسيح، دراسات في المسرح المعاصر، ص 7.

53- ينظر. السوداني، موسى، دراسات في المسرحية الحديثة، ص(58- 59).

54- نود، جاك جويشار، وزميله، دراسات في المسرح الفرنسي المعاصر، ص 74.

55- برونكو، ليوناردو كابل، مسرح الطليعة...، ص 264.

56- نود، جاك جويشار، وزميله، دراسات في المسرح الفرنسي المعاصر، ص 77.

57- ينظر. فام، لطفي، المسرح الفرنسي المعاصر، 264.

58- المصدر نفسه، 265.

الفصل الثامن

الأدب المسرحي وقضية الاغتراب في المجتمع الآلي





الذخيرة العربية

الفصل الثامن

الأدب المسرحي وقضية الاغتراب في المجتمع الآلي

أولا: مفهوم الآلة في الفكر الفلسفي:

عند الحديث الإغتراب في المسرح وقضية الإنسان في المجتمع الآلي ينبغي تناول وجهة النظر الفلسفية حول مفهوم الآلة لإرتباطها بهذا الموضوع، فقد ركزت الفلسفة الإغريقية على مناقشة طبيعة العلاقة بين النشاط الفكري النظري والنشاط العملي الآلي، وإذا كانت المدرسة الأيونية قد أكدت ضرورة الاهتمام بالمسائل النظرية والعملية على حد سواء، فإن (طاليس) قد كان شخصية نظرية وعملية في آن واحد، وربما أوحى الاهتمام بالأمور العملية إلى فلاسفة هذه الفترة بآرائهم النظرية، (وفضلا عن ذلك ففي تلك الفترة بعينها وضعت أسس النظرية الذرية من جهة، وظهر مذهب أبقراط العلمي التجريبي في الطب من جهة أخرى – وهما كشفان يساعدان على تمهيد الطريق للكشف والاختراع الآلي: الأول إذ يصور الكون كله على أنه آلة ضخمة، والثاني إذ ينظر إلى جسم الإنسان نفسه على أنه آلة معقدة)[1]، لكن ذلك كله لم يهيئ لليونانيين معرفة الآلة معرفة حقيقية، إذ بقي العلم اليوناني نظريا لا تطبيقيا، وإن عرف اليونانيون عددا من الأجهزة الآلية التي كانت تستخدم للترويح والتسلية.

إن الفكر اليوناني القـديم قـد نفـر مـن الآلـة فاختفـت مـن حيـاة الإنسـان، ويـرى اليونانيون أنه إذا كانت الآلة تحل محل اليد البشـرية في محاربـة العـدو، فمـا قيمـة الشـجاعة إذن؟، كذلك فقد أدركوا خطر البطالة الذي يتولد عن التوسع في اسـتخدام الآلـة، والأهـم من ذلك أن اليونانيين لم يكونوا يشعرون بالحاجة إلى الآلة نظرا إلى شيوع نظـام الـرق الـذي يهيئ الامكانات للاعتماد على الجهد البشري والاستغناء عن الآلة[2]، لذلك فقد دافـع كـل من (أفلاطون) و (أرسطو) عن نظام الرق الذي تأصل في حياة اليونـانيين في ذلـك العصـر، وحاولت فلسفتهما تقديم المبررات العقلية لبقائه منطلقين في ذلـك مـن أن الرجـل الحـر لا يليق به ممارسة الأعمال اليدوية وإنما ينبغي له الانصراف إلى التأمـل العقلـي المحـض، والـي النشاط الروحي الصرف الذي لا تربطه بالمادة أدنى صلة.

ومما يفسـر حالـة التعثـر في الاهتمـام بالآلـة عنـد الإغريـق القـدماء هـو أن فكـرة استخدامها تنطوي على اهتمام مفرط بالعالم المتغير، وتحط من قدر الإنسان الحر الذي ينبغي أن يترفع عن الاتصال بالأمور المادية، إلا أن ذلك لم يمنع من الاعتماد علـى الآلـة في بعـض المجالات وإن جاء استخدامها في الحياة العامة استخدامها جزئيـاً، ففـي كتـاب (الجمهوريـة) تحدث (أفلاطون) عن بعـض الآلات اليدويـة الـتي كـان يسـتخدمها اليونـانيون القـدماء في حياتهم العملية. فقد ذهب إلى أنه لا يمكن تشذيب أغصان الكرمة بسكين أو بإزميل أو بأيـة آلة حادة، فلا يوجد آلة تحسن تشذيب الأغصان كالمقضاب المصنوع خصيصاً لهذا النوع مـن العمل، والتشذيب أو التقليم هو عمل المقضاب الخاص، فوظيفة الشيء هي العمل الخـاص الذي هو آلة إتمامه الوحيدة أو آلته الفضلى، وكل ماله وظيفة خاصة له أيضا فضيلة أو مزية ملائمة[3]، وبذلك فإن (أفلاطون) قد أكد استخدام الإنسان الإغريقي القديم لبعض الآلات البسيطة موضحاً في الوقت نفسه البعد الوظيفي لها، وعامل تخصيص المهنة بالنسبة للعامل أو الخادم في المجتمع الإغريقي.

وإذا كان (أفلاطون) قد وصف المساواة بين الرقيق وسيده في النظام الديمقراطي بأنها من أكبر عيوب هذا النظام، فإن (أرسطو) قد ذهـب في كتـاب (السياسـة) إلى الحـديث عـن أنواع الآلات ودورها في حياة الإنسان حينما قال: (إن للآلات أنواعا متباينة: فمنها مـا هـو حي، ومنها ما هو غير حي. ففي الدفة يجد قائد السفينة آلة لا حياة فيها، أمـا الحـارس فهـو

آلة حية.. والخادم نفسه آلة لها الأفضلية على كل الآلات الأخرى. إذ لو كانت كل آلة قادرة على إنجاز عملها، فتطيع إرادة الآخرين أو تتوقعها، كتماثيل ديدالوس أو كراسي هفايستوس الآلية ذات الأرجل الثلاثة (...)، ولو كان في وسع النول أن ينسج، والريشة أن تضرب العود دون أن تمسها يد، لما احتاج أصحاب العمل إلى خدم، ولما احتاج السادة إلى عبيد)(4).

لقد جعلت الآلات البشرية المجتمع اليوناني في غنى عن الآلات الميكانيكية، ومع ذلك فلم يتوان (أرسطو) عن الإعلان بأن المدينة المثلى ينبغي ألا تجعل من الصناع مواطنين فيها، لأن المهنيين لا تتعد وظائفهم إشباع الحاجات المنحطة لدى الإنسان، ولأن المهنة عند اليونانيين القدماء أصبحت مرادفة لمعاني الانحطاط والتدهور الأخلاقي، وهذا ما فسر موقف (أفلاطون) المعادي لكل ماله صلة بالعمل المادي بوصفه لا يعمل على تشويه البدن فحسب وإنما يشوه الروح أيضا.

إن العقلية الإغريقية القديمة قد بقيت مسيطرة على الموقف السلبي من الآلة التي شكلت قوة معادية لحياة الإنسان الروحية، ونسي دعاة تلك العقلية أن الطبيعة ظلت تقهر الإنسان لأنه لم يحاول السيطرة عليها بالاختراع التكنولوجي، ولكن أثناء العصور الوسطى شهد هذا الموقف تحولاً تدريجياً حيث بدأ الاهتمام يأخذ طريقه نحو تأكيد قيمة النشاط العملي التطبيقي، وكان لطبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة دورها في فرض هذا التحول.

وفي القرن الخامس عشر شكل عصر النهضة مرحلة جديدة وهامة من مراحل انتصار الآلة، فبعد ظهور حركة الإصلاح الديني التي نادى بها (مارتن لوثر) بدأت النظرة الدينية للعمل على أنه دواء للخطايا والآثام، تأخذ طريقها إلى عقول الناس، ولم يعد بين المثقفين والحرفيين أي ازدراء كما كان في العصور القديمة والوسطى، وظهر الاحترام والتقدير لعمال الحرف اليدوي وأصبحت الطرق الفنية اكثر أهمية لأنها كانت في أيدي رجال أحرار لا عبيد، وهم لم يكونوا بعيدين اجتماعياً واقتصادياً عن حكام المجتمعات الجديدة كما كانوا في العصور القديمة.

إن عصر النهضة قد اشتمل على أعمال عظيمة جمعت كل خبرات الإنسان في ذلك العصر وإمكاناته، ويعد الفنان (ليوناردو دافنشي) بإنجازاته العلمية والفنية عنوانا مشرقا لهذا

العصر، لا سيما وانه قد انتقل برسوماته من رسم الأشياء الساكنة إلى المتحركة محققاً بذلك إضافة جديدة إلى علم وظائف الأعضاء والديناميكا، (وفي تقديمه لنفسه لدوق ميلان ذكر العديد من المبتكرات الحربية التي يستطيع تنفيذها (...)، أما أكبر إنجازاته بالرغم من أنها انتهت إلى الفشل هي محاولة الطيران الميكانيكي (...)، فقد كان في استطاعته اختراع آلات لكل غرض تقريباً لو أن المال اللازم توافر لتصنيعها. وبدون معرفة أسس الهندسة الاستاتيكية والديناميكية و كذلك المحرك الأول كالآلة البخارية، لم يستطع مهندس النهضة أن يتخطى حدوده التقليدية القديمة، ولم يساهم كثيراً في تطوير الآلة)[5].

ولم يكن بمقدور العقل البشري الدخول في عصر الآلة إلا إذا توفرت لديه القناعات بأن وظيفة الآلة لا تنفصل عن عالم الإنسان الواقعي وأنها ستسهم في كشف أسراره، لكن طبيعة الآلات المستخدمة في مستهل العصر الصناعي الجديد قد فرضت على الإنسان التشاؤم وخيبة الأمل بفعل ما كانت عليه من قبح وبدائية وتعقيد.

غير أن انتشار الآلة على نطاق واسع وما صاحبه من ظروف أليمة لحياة العمال في العصر الصناعي الجديد، جعل المفكرون يدركون أن تمجيدهم المطلق للعمل كان سذاجة مفرطة، وبدءوا يرفعون أصواتاً ساخطة يعلنون فيها أن الآلة التي أتت لتخفيف آلام البشر لم تؤد إلا إلى مضاعفتها، وأن العصر الذهبي المزعوم اتضح أنه عصر أسود فحمي، وبدلاً من أن يصبح الإنسان بفضل الآلة سيد الطبيعة ومالكها، أصبح عبداً لما خلقه هو ذاته فتأكد له أن الآلة تنتج البؤس بدلاً من الثروة والرخاء[6]، فإذا كانت الثورة التكنولوجية التي اتصف بها العصر الصناعي قد قضت على كثير من مساوئ أحوال العمل، فإنها قد أدت في الوقت نفسه إلى ولادة مشكلات اجتماعية عديدة، فقد انتزعت الآلة الإلكترونية الإنسان من إنسانيته وأنزلته من مكانته الاجتماعية، وذلك حينما حلت كائنات آلية مكانه وأصبحت تنافسه في المهام والوظائف التي كان يقوم بها، ولم يتوقف الأمر عند ذلك بل امتد دور الآلات الإلكترونية إلى القيام ببعض الوظائف الفكرية.

ومما يؤسس لأزمة الإنسان في عصر الآلة هو إحساسه المقيت بحالات العجز والعزلة والطاعة العمياء التي أصبح يحسها أمام الآلة الكبيرة التي تثير الصخب في المصانع، فالعامل

الذي كان مستعبدا في السابق من قبل أخيه الإنسان في ظل العبودية الاجتماعية ونظام الرق، قد تخلص مع حلول الثورة التكنولوجية من هذه العبودية ليتحول إلى عبودية جديدة فرضتها عليه الآلة الميكانيكية، حتى بات يشعر بأن إنسانيته قد أهدرت في ظل عصر الصناعة، حتى أن أدق النظم تطبيقا للاشتراكية قد فشلت في حل مشكلة رتابة العمل الآلي وشعور الإنسان فيه بالتمزق والضياع.

إن المشكلة الحالية للعامل الصناعي ليست هي الإرهاق الجسمي، وإنما الملل والسأم، والشعور بأنه مجرد (ترس) في آلة ضخمة لا يعرف أولها ولا آخرها، وبأنه جزء ضئيل من كل أكبر لا يفهمه ولا يعرف حدوده، فالمشكلة تنحصر في أن العامل لا يعرف النتيجة الكاملة لعمله، ويمكن للمجتمعات الاشتراكية حل هذه المشكلة بتوعية العمال والربط بين عملهم وبين حياة المجتمع من حيث هي كل شامل، فحينما يدرك العامل نتاج عمله المباشر و أثره في حياة المجتمع ستخف وطأة الجو اللاشخصي الذي تخلقه الآلة، ويزداد العامل شعوراً بإنسانيته[7].

وحينما حلت الآلة محل العمل الذهني بظهور الأجهزة الحاسبة الآلية في القرن السابع عشر، وقف الإنسان موقف المدافع عن قدراته الفكرية أمام شيء صنعه هو بنفسه، ومع ظهور علم السبرنطيقا الذي وضعه (نوربرت فينر)[8] اتسع مفهوم الآلة ليشمل الأجهزة التي يصنعها الإنسان والكائنات العضوية الحية.

ولم يكن الفكر الفلسفي الحديث بمعزل عن دراسة جدلية العلاقة بين الإنسان والآلة محاولاً بذلك رصد تأثيرها على حياة الأفراد والمجتمعات، وإذا كانت الفلسفة القديمة فلسفة تأمل نظري بحت، فإن الفلسفة الحديثة جاءت ممهدة لعصر التصنيع، فقد نزعت عقلانية القرن السابع عشر إلى وضع الإنسان داخل إطار الطبيعة، وبذلك أسقطت كل ما هو غيبي في الكون، وأطاحت في الوقت نفسه بجانب كبير من العقيدة المسيحية مؤكدة قدرة العقل الإنساني على فهم الكون وتفسير حركته بشكل عقلاني.

وقد كان لتطورات العلم وتقنية التكنولوجيا والمجتمع والإنسان نفسه دورها في نشوء عدد من المذاهب في الفكر الغربي التي ربطت مستقبل الحضارة البشرية بتطور العلم

والتقنية، حيث اتخذت من العواقب الاجتماعية لتطور الثورة العلمية التقنية المعاصرة موضوعا لتحليلاتها الفلسفية.

إن الثورة العلمية والتكنولوجية، ومنجزاتها وتناقضاتها، واحتمالات عواقبها الاجتماعية المذهلة تؤدي إلى ما هو في الحقيقة مشكلات فلسفية، وتتخذ النزعة الفلسفية اللاعقلانية نظرة تشاؤمية إزاء حالات التقدم العلمي والتقني المتوحشة في العصر الحاضر، وترتبط النظرة التشاؤمية مثل انهيار الحضارة التكنولوجية، ونهاية التقدم، وحتمية وقوع كارثة عالمية ارتباطا وثيقا بالنظرة التقييمية للعقل الإنساني وللعلم[(9)].

لقد فرض التقدم الصناعي وبروز عصر الآلة أن يتوجه الإنسان إلى هذا العالم في محاولة منه للتحكم بقدراته والسيطرة عليها، حيث سعى إلى تذليل الطبيعة في ظل حالات التجدد والتقدم وتكاثر الحاجات الحيوية المتزايدة، ولما كان الإنسان يسعى لإكمال ما في حياته من نقص، فانه قد سعى إلى محاولة تحقيق الابتكار في الوسائل التي من شأنها أن تحقق زيادة في إمكانياته لتحقيق التوافق والتكيف مع واقعة البيئي، لكن حالة التقدم الصناعي قد كانت سببا في بروز المعضلة التكنولوجية التي بات الإنسان المعاصر في ظلها محكوما لحالات القمع والتشاؤم، وعاجزا عن ممارسة نفوذه البشري الحضاري الذي من شأنه أن يحسن وضع الإنسان في العالم.

لقد سعى الفلاسفة المعاصرون إلى مناقشة المشكلات المحورية المرتبطة بالإنسان لا سيما علاقته بالعالم ودوره في تغييره، وقد كان لعصر الآلة أثره في ترسيخ وجهة النظر الفلسفية فيما يتعلق بالعلاقة التي تربط بين الإنسان والآلة التي تشكل ملمحا واضحا في حياته، فالإنسان المعاصر باعتماده على الآلة قد حاول أن يسد ما في العالم من ثغرات معيشية يمكن لها أن تشيع حالة التعثر في تحقيق الإنسان لآماله العديدة اللامتناهية بوصف الآلة مكمل للوجود البشري الذي لا يخرج عن كونه وجودا طبيعيا واصطناعيا معا، لكن ذلك الواقع قد انقلب في نهايته ليهدد مصير الإنسان في ظل الخطر المباشر لآلة الحرب الفتاكة، التي باتت مبعث القلق والتشاؤم في حياة الإنسان المعاصر.

وكشفت المعضلة التكنولوجية عن قسوة وفداحة المشكلات التي قد تواجه الإنسان والحضارة، وكان للفكر الفلسفي المعاصر موقفه من الآلة حيث تراوح ذلك الموقف بين

مؤيد ومعارض، فقد فرضت طبيعة الاشتراكية العلمية على (كارل ماركس)[10] أن يكون له موقف واضح من الثورة الصناعية يقضي بتعزيز الإنتاج البشري من خلال الاعتماد على الآلة، فاستخدام الآلة للنهوض بالصناعة من شأنه أن يعين الإنسان على استئناس الطبيعة والارتقاء بها، من خلال تشغيل الإنسان لفكره وإحلاله لإنتاجه ومخترعاته.

وفي معرض انتقاداته لآراء (برودون)[11] التي وردت في كتابه (منهاج التناقضات الاقتصادية أو فلسفة البؤس) 1846م يرى (ماركس): (أن استعمال الآلة لم يعد لائحة اقتصادية أكثر مما هي محراث يسحب سكة الفلاحة، إن الآلة هي قوة إنتاجية. والمصنع الحديث – إذ يعتمد استعمال الآلة – يكون علاقة اقتصادية ولائحة اقتصادية)[12]، وتشتد معارضة (ماركس) لـ (برودون) حينما يفترض أن تقسيم العمل قد أوجد الفقر وحينما يوجه اللوم للمصنع وللآلة كونهما كانا سببا في تأخر العامل، (فالآلة أو المصنع – بعد أن يحقر أو يؤخر العامل لأنه أوجد سيدا له "الآلة" يكمل تحقيره، إذ يجعله يهبط من درجة عامل مهني إلى درجة عامل بسيط... والفترة التي نمر بها الآن – فترة استعمال الآلة – تمتاز بصفة خاصة وهي العامل الذي يتقاضى أجره)[13]، وبذلك فإن نظرة(ماركس) لمفهوم الآلة لم تخرج عن كونها مقولة اقتصادية تحقق نتيجة مفيدة في عمليه الإنتاج.

ولم يغفل الفيلسوف الوجودي (نيقولاي برديائيف)[14] في فلسفته الحديث عن الآلة، حيث تحدث عنها في معرض حديثه عن أشكال العبودية التي يعيشها الإنسان المعاصر، وقد أكد أهمية الحركة بالنسبة للإنسان كونها تعود بالخير على الإنسانية جمعاء، ورأى أن هناك مؤثرات خارجية تستعبد الإنسان للوصول الي أهداف خاصة.

ويرى (برديائيف) أن الحضارة والصناعة تستعبدان الإنسان، وتثقل كاهله تعقيدات الوجود وتعدد الأشياء وتنوعها، وقد أصبحت مسألة استعباد الإنسان للآلة من أهم المشكلات المعاصرة، ذلك أن الحياة بلغت سرعة جنونية في حركة الزمن حالت دون استجابة الإنسان لها، فممارسة التفكير الهادئ والاستغراق في التأمل من الأمور اللازمة للشخصية الخالقة، ولكن السرعة التي يفرضها عصر الآلة تكاد تجعل التأمل متعذرا[15]، لذلك فمن الضروري ألا يمكن الإنسان الآلة من السيطرة والاستحواذ عليه، لا سيما أن الإنسان هو مبدع الأفكار وخالق النظم والقيم الاجتماعية.

وللسرعة القائمة على الآلية المتزايدة للحياة أثر قاتل على الأنا الإنسانية، فقد اجتثت جذور وحدتها وتماسكها، وأدى ظهور الآلة والإحالة الآلية للحياة إلى الإحالة الموضوعية القصوى للوجود الإنساني، وإلى إحالته المادية في عالم غريب، عالم بارد غير إنساني، وعلى الرغم من أن هذا العالم من صنع الإنسان إلا أنه أساسا معاد له[16]، وهكذا فلم تنفصل فلسفة (بردياثيف) عن موقفه من الواقع الاجتماعي الذي جاء نتاجا للمجتمع الآلي حيث عارض كل الاتجاهات التي من شأنها أن تحطم آدمية الانسان، وتهدر كرامته وتقضي على حريته الشخصية، ولا تتيح له الفرصة لإظهار التميز الفردي.

وفي كتابه (الموقف الروحي للعصر) 1930م انتقد (كارل يسبرز) آلية الحضارة الغربية المعاصرة، حيث ذهب إلى أن غرور الإنسان المعاصر قد هيأ له الاعتقاد بأنه قادر على فهم العالم والسيطرة عليه، لكنه سرعان ما يكتشف عجزه وعدم قدرته حتى عن استرداد ذاته وسط هذا الضياع المحيط به.

حدد (يسبرز) سمات العصر التقني المعاصر، فهو عصر يخضع للعقلانية الصارمة والحساب الدقيق وقابلية التنبؤ، وهي سمة تباعد بين الإنسان وبين منابع الإحساس والشعور في حياته، كذلك يتسم هذا العصر بسيطرة الجماهير التي هي التجمع العفوي اللامنظم، الذي يسهل التأثير فيه، وينقاد بسهولة للانفعالات ويميل بطبيعته الى العنف، وفقدان التمايز بين أفراده، والسمة الأخرى هي انتظام حياة الإنسان على نمط أسلوب العمل في المصانع، التي يتم كل شيء فيها في موعده حيث تخضع للحساب الدقيق، وللتخطيط المنظم، وبذلك فلم تعد الآلة أسلوبا في الإنتاج فحسب، بل أسلوبا في الحياة، بينما ضاع الوجود الإنساني الحق وسط هذا التنظيم التكنيكي لحياة الإنسان[17].

وهذه النظرة المتشائمة القلقة للمجتمع التكنولوجي عند (يسبرز) لا تنبع من رفضه لهذا المجتمع، و إنما ترتبط بنظرة الوجوديين الذين رأوا أن في عصر التكنولوجيا تضييق لنطاق الحياة الإنسانية، وانتزاع للجانبين الشخصي والإنساني في العالم مما يؤدي إلى ازدياد نطاق الاغتراب في العالم.

وفي عصر التكنولوجيا يتبلور الصراع بين إرادة تحقيق الذات في الإنسان، وبين هذا التنظيم الشامل، حيث تسيطر رتابة العمل على الواقع ويصبح الإنسان مجرد وظيفة يؤديها

المجتمع ككل. إن العصر الحاضر يرد الوجود البشري كله الى العام، وفيه يفقد الإنسان لذة الاستمتاع بالتجارب الشخصية الفريدة التي لا تتكرر، ولم يعد للفرد مكان في مثل هذا العالم الآلي، لقد أصبح الفرد قابلا لأن يستغنى عنه وأن يحل أي فرد آخر مكانه، وهكذا يختفي التميز والمتميزون، بل أن هذا التنظيم الآلي ولد القلق لدى الإنسان، قلق على الحياة، وعلى المركز والعمل والصحة، فالوجود كله ليس إلا قلقا، والإحساس الغالب على الإنسان هو الإحساس بهوة سحيقة يخشى في كل لحظة من حياته أن تبتلعه[18]، فالملامح العامة التي رسمها (يسبرز) للواقع المعاصر لا تخرج عن كونها ملامح قاتمة بسبب شعور الإنسان بالقلق والضياع في عالم أصبحت الآلة فيه تشكل شراً مستطيرا وتهديدا للوجود الإنساني، وقد تضخم هذا الشعور المأساوي عند (يسبرز) في ظل تهديد القنبلة الذرية، حيث أكد تخوفه من المجهول معلنا أن هناك نهاية مأساوية تنتظر الإنسانية في حالة استخدام تلك القنابل، لذلك فلم يتوان عن تذكير السياسي بوظيفته الإنسانية التي من شأنها أن تقصيه عن كل خياراته التي قد توصل الجنس البشري إلى نهاية مشؤومة.

ومن الفلاسفة المعاصرين الذين أولوا الأهمية للحديث عن جدلية العلاقة بين الإنسان والآلة، يبرز كل من (فرانز فانون)[19] و(هربرت ماركوز)[20] اللذين انطلقا في بناء أفكارهما من النظرية الماركسية الثورية، وإذا كان (فانون) قد توجه في كتابيه (سسيولوجيا ثورة) و (معذبوا الأرض) إلى الحديث عن واقع الإنسان في العالم الثالث، فإن (ماركوز) قد تطرق في كتابه (الإنسان ذو البعد الواحد) إلى واقع الإنسان في البلدان الصناعية المتقدمة لا سيما الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا الغربية.

إن ما حاول (فانون) أن يكشف عنه النقاب أو يصوغه في صورة قانون تاريخي هو: لماذا باتت الثورة مستبعدة وغير محتملة بل مستحيلة في عالم يخشى أن يفقد مع الثورة امتيازاته؟[21]، وانطلاقا من ذلك فقد منح (فانون) المشروعية لثورة الجزائر في ظل سيطرة الاستعمار الفرنسي، ذلك أن من أهداف الثورة هنا هي أن تحقق للإنسان الحرية وتمكنه من القيام بوظيفته الإنسانية التي توقف عن أدائها في ظل سيطرة المستعمر.

لقد نادى (فانون) بضرورة جعل طبقة الفلاحين هي الطبقة القائدة للثورة في المستعمرات والبلدان الأفريقية، وهذا التوجه الذي تبناه (فانون) اصطدم بعوائق استمرارية

الثورة، إذا أنه من الصعب أن تحقق الثورة ذلك، (فمع دخول الثورة الكولونيالية مرحلة الاستقلال الوطني، أي مرحلة البناء الاقتصادي والتصنيع، تتحول قطاعات هامة من الفلاحين الي عمال وتنطرح على جدول أعمال الثورة مسألة انتقال القيادة. وفي غالب الأحيان يتم هذا الانتقال لصالح البرجوازية الصغيرة بالنيابة عن الفلاحين. وهنا على وجه التحديد تكمن خطورة موضوعة فانون، إذ هي تترك الباب مفتوحاً أمام العناصر البرجوازية الصغيرة وتسده دون الطبقة العاملة النامية)[22] التي تكون عاجزة عن استلام زمام الأمور في المجتمع، فهي لا زالت تنمو بفضل العناصر التي تمدها بها طبقة الفلاحين والتي يمثل تحريرها شرطاً أساسياً لنمو الطبقة العاملة مستقبلاً في المستعمرات المتحررة.

أما (ماركوز) فقد حاول الكشف عن معوقات الثورة في العالم الصناعي، حيث كانت نقطة انطلاقه الأساسية من الطاقة الهائلة التي بات يتمتع بها المجتمع المعاصر في البلدان الصناعية المتقدمة، والتي باتت تهيمن على الفرد وتستحوذ عليه بقوة لم يسبق لها مثيل، ويوصف المجتمع الصناعي بأنه مجتمع لا عقلاني، إذ أن تطور إنتاجيته لا تؤدي إلى تطور الحاجات والمواهب الإنسانية تطوراً حراً، بل يمارس عليها حالات القمع والتسلط، فينعكس تأثير ذلك في كل مستويات الحياة المادية والفكرية.

إن عالم الحضارة الصناعية المتقدمة هو عالم كلي استبدادي لا على وأد أي محاولة لمعارضته ونفيه فحسب، ولا على تمييع وتذويب ودمج القوى الاجتماعية التي يمكن أن تعارضه فحسب، بل أيضاً على استنفار وتعبئة جميع طاقات الإنسان الجسدية والروحية وجميع القوى الاجتماعية للذود عنه وحمايته، وهنا بالتحديد يكمن دور السياسة،كذلك تلعب الآلة دوراً سياسياً بارزاً في المجتمع التكنولوجي، فقد أبطلت مكننة العمل مفعول الرفض والنفي الذي كانت تمثله الطبقة العاملة الكادحة فاندفعت إلى الاندماج بالنظام القائم الذي أذعنت له[23]، لذلك فقد وصف الإنسان في المجتمع التكنولوجي المتقدم بأنه (إنسان ذو بعد واحد)، حيث أصبح في وسع هذا المجتمع احتواء التناقضات الموجودة فيه من خلال امتصاص طاقة الرفض من أولئك الذين كانوا يشكلون قوة للرفض في الأنظمة الاجتماعية السابقة.

إن المجتمع ذا البعد الواحد قد قفز للأمام في طريق تزييف وعي الفرد، عندما أستبدل الرقابة الخارجية المفروضة من فوق بنوع من الرقابة الداخلية المستبطنة، وقد أثبت ذلك فعاليته لدرجة بات معها الفرد الذي يأبى الانصياع والامتثال للمجتمع القائم عاجزاً بل مريضاً نفسياً، لا في المجتمع، بل في نظره هو بالذات، فالمجتمع الصناعي لم يزيف حاجات الإنسان المادية فحسب، بل زيف أيضاً حاجاته الفكرية، فالفكر أصلاً عدو لدود لمجتمع السيطرة لأنه يمثل قوة العقل النقدية السالبة التي تتحرك دوماً باتجاه التغيير[24].

ولم يغفل (ماركوز) حقيقة الدور الذي تقوم به غريزة التدمير (الموت) في تطويع الإنسان، بوصفها إحدى مركبات الطاقة التي تفسح المجال أمام السيطرة التقنية على الإنسان والطبيعة، ولكن مع ذلك أصبحت هذه الغريزة رهينة للمجتمع التقني الرأسمالي الذي كان له القدرة على مراقبتها والتلاعب بها، (وما دام الهدف الأول لعقلانية المجتمع التكنولوجي اللاعقلانية هو تقليص مجال الفرد الداخلي، فلا غرو إن وجدنا عملية التقليص هذه تمتد إلى عالم اللغة، عالم التعبير والاتصال الإنساني. فعلى هذا المستوى أيضا تبرز إلى حيّز الوجود لغة أحادية الجانب، لغة ايجابية تستبعد من تراكيبها ومفرداتها كل الأفكار والمفاهيم النقدية المتعالية. وهذه اللغة هي بوجه خاص لغة محترفي السياسة وصناع الرأي العام (...)، لغة سلوكية، لغة بلا تاريخ، بلا أبعاد. وبكلمة واحدة، لغة مقفلة، منغلقة على ذاتها)[25]، بل ومحدودة الوظائف كونها تشيع في الاستخدام بين فئة معينة من الناس دون غيرهم، ولكن مع ذلك فهي ترتقي منهجياً بالعمل الايجابي، وتتصدى منهجياً أيضا للأفكار النقدية والمتعالية على حد تعبير (ماركوز).

إن التكنولوجيا تلعب دورا تقدميا بوصفها علم تحويل الأشياء إلى أدوات مروضة مسيطر عليها، بهدف استغلالها لأغراض اجتماعية وحضارية، وعندما أصبحت التكنولوجيا هي الشكل العالمي للإنتاج المادي، والقوة الكلية المحددة لحياة العصر وثقافته في ظل مجتمع طبقي قمعي اضطهادي، أصبح منطقها المنطق المحدد للعلاقات الاجتماعية أيضا، فبدلا من أن تكون قوة التكنولوجيا قوة تحريرية، أمست قوة لتحويل البشر إلى أدوات، وأصبحت المشكلة تكمن في السيطرة على شعب من الآلات والأدوات من قبل الإنسان[26].

وكان لـ (أريك فروم)[27] موقفة الفلسفي من جدلية العلاقة بين الإنسان والآلة، حيث تعرض لذلك من خلال دراسته للنظام الاقتصادي الذي أخذ يحرك المجتمع الأمريكي مع بزوغ فجر الثورة الصناعية، وحاول الوقوف على أثر ذلك النظام وانعكاسه السلبي على الإنسان، مبيناً في الوقت نفسه حالة الصراع فيما بين الرأسماليين وطبقات المجتمع الأمريكي الأخرى، ولعل أهم ما برز في فكره (هو نظرية الاستيطان التي طورها "باولو فرايري" فيما بعد في نظرية القهر، وتقوم نظرية الاستيطان على أن الإنسان حاول دائماً أن يوجد لنفسه سلطة خارج ذاته، يشعر بالذنب إذا لم يتوافق مع إرادتها، وحرم نفسه بذلك من التمتع بحريته الفردية التي هي الأساس في وجوده الإنساني)[28].

وفي عصر التكنولوجيا أصبحت هذه الحرية مهددة تهديدا خطيرا، لذلك فقد ركز (فروم) الاهتمام في فلسفته على البحث في مستقبل الإنسانية في ظل تهديد الحرب الذرية، التي إذا ما وقعت فإنها ستعيد الإنسان إلى أطواره البدائية، وقد ذهب إلى أن الإنسان بعد أن فقد معظم أسلحته الغرائزية قد سعى إلى البحث عن ملكات أخرى كملكات الفكر والخيال والوعي الذاتي، وذلك ليتمكن من الدفاع عن نفسه والاستعداد لخوض معركة البقاء، ولم يغفل دور النظام الاحتكاري الرأسمالي في بناء شخصية الإنسان الأمريكي، إذ (حوّل هذا النظام الإنسان إلى آلة خرساء لخدمة أغراض لاعبيها بخضوع وامتثال)[29] مما أدى إلى ضياع صفاته الإنسانية، وموت معظم وظائفه الاجتماعية، وتعثر قدراته في التطور والإبداع.

وإذا كانت أزمة الإنسان من وجهة نظر (فروم) تكمن في العصور الغابرة في خضوعه للعبودية، فإن أزمة الإنسان في المستقبل ستتركز في تحويله إلى ربوط أو إنسان آلي، ولكن الإنسان الآلي لا يمكن أن يظل محايداً كالآلة، ففي فقدانه للحكمة سيعمل على تدمير نفسه والعالم، من أجل القضاء على الإحساس بالضجر، وبذلك يصبح الخطر المحدق بالبشرية هو خطر الحرب والروبوطية[30]، فلم يعد الإنسان المعاصر يحظى بالسيادة على نفسه، بل أصبح يعيش في أجواء من الاستعباد والميكانيكية المقيدة، بسلوك أقرب إلى سلوك الإنسان البدائي وذلك نتيجة لحالة الارتهان للأشياء التي هي من صنع يديه.

ثانيا: مفهوم الإغتراب في الفكر الفلسفي:

لخص الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175 هـ/ 791م) مقتربات مصطلح الاغتراب لغة ومضموناً حينما ذهب في كتابه (العين) وفي باب (غ رب): الغرب، التمادي، وهو اللجاجة في الشيء، وقيل: استغرب الرجل، إذا لج في الضحك خاصة، أما (الغربة) فهي: الاغتراب عن الوطن، وقيل، غرب فلان عن، يغرب غرباً أي تنحى، أو تعد، وأغربته وغربته: نحيته أو (طردته!)، والغربة: النوى البعيد[1].

وذهب محمد بن أبي بكر الرازي (ت 666هـ/ 1267م) إلى أن معنى (غريب، وغرب: الغرباء، الأباعد، ويقال: إغترب فلان، إذا تزوج من غير الأقارب: تيمناً بالحديث النبوي الشريف: إغتربوا ولا تضووا)[2]، وفي ذلك الحديث النبوي دعوة لتغريب النكاح بالزواج من الأجنبيات، أما (التغريب) فهو (النفي عن البلد، وأغرب: جاء بشيء غريب أو صار غريباً وأغرب عني: أي تباعد)[3].

أما اصطلاحاً فإن الاغتراب هو (مفهوم يصف كلاً من عملية ونتائج تبديل ناتج النشاط الإنساني والاجتماعي (منتجات العمل، النقود، العلاقات الاجتماعية... الخ) في ظروف تاريخية معينة، وكذلك تحويل خصائص وقدرات الإنسان إلى شيء مستقل عنها ومتسلط عليها، وأيضاً تحول بعض الظواهر والعلاقات إلى شيء يختلف عما هو عليه في حد ذاته، وتشويه علاقاتها الفعلية في الحياة في أذهان الناس)[4].

وهكذا فإن الاغتراب بالمعنى الحقوقي يعني التنازل عن الملكية لصالح آخر، بينما يعني في الطب حالة الاضطراب العقلي التي تجعل الإنسان غريباً عن ذاته ومجتمعه.

لقد لعبت مشكلة الاغتراب دوراً هاماً في الفكر الفلسفي، ولم يخرج الاغتراب عن كونه إشارة لغربة الإنسان عن جوهره وابتعاده عن المقام الذي ينبغي أن يكون فيه، ويمكن أدراك بذور فكرة الاغتراب في بحث (سقراط) عن ذاته وحواره مع السفسطائيين الذي كشف عن اغترابه قياساً إلى ذرائعهم المعرفية ليدفع حياته ثمناً لذلك الاغتراب، كذلك في نظرية (أفلاطون) عن الروح الذي يهن في الجسد البشري، وفي التصور الافلاطوني عن الأشياء بوصفها شكلاً فاسداً للمثل المتعالية.

وإستخدم رجال اللاهوت المحدثون مصطلح الاغتراب في شرح الرموز القديمة التي يزخر بها التراث اليهودي والمسيحي، خاصة القصص الديني، ويهدف هؤلاء اللاهوتيون إلى ربط التراث الديني بالأفكار المعاصرة، واكثر من هذا أن الآراء المستحدثة ما هي إلا صياغات جديدة لآراء دينية قديمة، ويحاول اللاهوتيون إثبات أن المفهوم الحديث للاغتراب هو بعث لأفكار دينية تقليدية معروفة من قديم الزمن مثل سقوط آدم بعد الخطيئة الأولى والكفارة[5]، فسقوط آدم مفهوم ديني يرتبط بخطيئته التي ارتكبها والتي تنطوي على عصيان الله، وهذا المفهوم ناشئ عن اعتقاد مسيحي بأن البشر معاقبون مع آدم على خطيئته بسبب بعدهم عن الله وانفصالهم عنه، وهذا بدوره يحقق الانفصال عن الآخرين وعن جوهر الذات.

أسس رجال الدين مفهوم الاغتراب انطلاقاً من اهتمامهم بالنفس الإنسانية التي تنطوي على طبيعة مزدوجة، تظهر واضحة في قصة الخلق كما وردت في التوراة، وقد بقيت فكرة الخطيئة وسقوط الإنسان وفساد الطبيعة البشرية مسيطرة سيطرة تامة في الفكر اللاهوتي، وبقي الإنسان مركزاً للتناقضات وميداناً للصراع بين الروح والجسد الفاني، لذلك سعى رجال الكنيسة إلى إقامة سلطة عالمية تستمد قوتها المباشرة من الله لاعتقادهم بأن خلاص المجتمع الإنساني من شقائه وحالات الاغتراب التي تكتنفه لا يمكن أن تتحقق إلا بالخضوع لأوامر السلطة الروحية.

لقد أستخدم اللاهوتيون مصطلح الاغتراب للدلالة على معان متعددة أهمها:

1- المفهوم البؤري للإغتراب في اللاهوت اليهودي والمسيحي، وهو أنفصال الإنسان عن الله.

2- إغتراب الإنسان عن جسده بوصفه عائقاً عن الله، لأن الروح تشتهى ضد الجسد.

3- انفصال الإنسان عن الناس الآخرين.

4- الاغتراب عن التنظيمات والمنظمات الدنيوية الزائلة التي تخرج عن نطاق المؤسسات الروحية على أساس آن الإلتصاق بالعالم هو انفصال عن الله[6].

وحاول اللاهوتيون أن يضفوا على مفهوم الاغتراب أبعاداً جديدة مجددين بذلك أفكارهم القديمة عما كانت عليه سابقا، وامتد مفهوم الاغتراب عند اللاهوتيين المحدثين ليأخذ إضافة إلى بعده الديني بعداً آخر دنيويا، عبر في حقيقته عن انفصال الإنسان عن الناس والتنظيمات الاجتماعية وعن الطبيعة وعن ذاته.

والتقت الأديان السماوية جميعها بما فيها الدين الإسلامي على أن المفهوم الأساسي للاغتراب يكمن في الانفصال ببعديه الديني والدنيوي، إن (الاغتراب بالمعنى الإسلامي اغتراب عن الحياة الاجتماعية الزائفة الجارفة، واغتراب عن النظام الاجتماعي غير العادل. فالغرباء قاوموا الحياة ومغرياتها بطريقة إيجابية وسلبية، فقهروا السلطتين جميعاً، سلطة الحكام وسلطة النفس، بترويضها على الطاعات والمجاهدات واعتزالهم الناس)[7]، ويبقى المفهوم الديني للاغتراب عن الآخر وعن الطبيعة مرتبطاً بحالات القهر والاضطهاد التي يعيشها الإنسان، ومعبراً عن أن ظاهرة الاغتراب في حقيقتها ظاهرة حتمية لا مفر منها وهي تتشكل ضمن حركة الوجود الإنساني.

إن فكرة الاغتراب في جوهرها هي نتاج الأزمنة الحديثة، وتعالج نظريات القانون الطبيعي، التي كانت سائدة في القرنين السابع عشر والثامن عشر، اغتراب حق كل شخص في كل شيء لمصلحة الدولة، ولكن هذه أيضا ليست هي مشكلة الاغتراب، حتى في جانبها القانوني، لأن جوهر المسألة يرد إلى التقييد القانوني الذي يصنعه إجراء تعسفي بمصالح الفرد، وهو تقييد لا يمكن فصله عن الحالة الطبيعية للإنسان، الغريبة عن الحضارة[8].

ويمكن رصد فكرة الاغتراب في الفكر الفلسفي الحديث عند أصحاب العقد الاجتماعي (هوبز ولوك وروسو)، حيث أخذ مفهوم الاغتراب في نظريتهم بعداً قانونياً، إذ أن الفكرة المحورية التي تدور حولها أفكار هذه النظرية تكمن في أن إقامة مجتمع مدني يستلزم بالضرورة تنازل الأفراد عن حقوقهم الطبيعية للمجتمع أو للجماعة السياسية الحاكمة، وذلك في سبيل إقامة مجتمع سياسي.

وقد برزت فكرة الاغتراب في كتابات رواد المثالية الألمانية (كانت وفيخته وشيلر)، فقد حفلت فلسفة (عمانويل كانت) بثنائيات شتى فقسمت الوجود إلى ذات وموضوع،

وقسمت الحقيقة إلى صورة ومادة، وقسمت العالم إلى محسوس ومعقول، وقد عاصر حركة التنوير التي ذاعت وانتشرت في القرن الثامن عشر، والتي ركز روادها على مواجهة سيطرة السلطات الدينية والوقوف ضد التزمت والتعنت الكنسي، والتحرر من الأفكار التي لا يمكن للعقل أن يقبلها مثل فكرة الخطيئة الأولى، فليس من الممكن أن يتحمل أبناء اليوم مسؤولية الخطيئة التي ارتكبها آدم وحواء منذ آلاف السنين.

ويوصف (هيجل) بأنه أول من رفع اصطلاح الاغتراب إلى مرتبة الأهمية الفلسفية، حيث جاء الاغتراب عنده تعبيراً عن مأزق الإنسان المعاصر، وذلك من خلال دراسته للعلاقة بين التوافق والاغتراب وبيان صلتهما بالمعاناة الإنسانية، وانطلاقاً من تحريه لعلاقة الفرد بالجماعة، والذات بالآخر، والخاص بالعام، فقد استخدم (هيجل) الاغتراب ليعبر من خلاله عن الانفصال والاتصال في آن معاً.

إن الانفصال عند (هيجل) يتم في الوجود المستقل بوصفه اغتراباً على مسرح العالم الأخلاقي، الذي يتجسم في غياب التوافق بين الأفراد والجماعة والمحيط إلى جانب الاغتراب عن الذات، أما في الاتصال فتنقلب المعادلة حينما يصبح معنى الاغتراب مرتبطا بالتسليم بضرورة (قهر الاغتراب) والتخلي عن محركاته بخدمة الوطن والتموضع مع الآخرين، فمثلاً بالبنية الاجتماعية كتموضع للعقل الإنساني، والاغتراب بالموضوعية تجاه الآخرين، فبالموضوعية يتحقق جوهر ترقي العقل، وقهر الاغتراب عن الذات[9].

لقد طوّر (هيجل) بشكل أكثر اكتمالا التفسير المثالي للاغتراب، فقد ذهب إلى أن كل شئ موجود ينشأ من تخارج الروح، و تخارج شئ عن شئ جعله غريباً عن الشيء الذي خرج منه، وبذلك أصبح العالم الموضوعي يبدو كروح مستلبة، ويمكن وصف الاغتراب عند (هيجل) بأنه (حقيقة انطولوجية متأصلة في طبيعة وجود الفرد في العالم، ذلك أنه يوجد انفصال متأصل في وجود الإنسان كفاعل وكموضوع لأفعال الآخرين، بين الفرد كقوة مبدعة في سعيه لتحقيق ذاته، وبين الإنسان كموضوع يتأثر ويتشكل بواسطة الآخرين وبواسطة الطبيعة، وهكذا تأتي المواجهة حين يقف ما يبدعه الإنسان من فن ولغة وعلم.. إلخ كأشياء خارجية مغتربة عنه على الرغم من كونها تجسدات لما هو جوهري في الإنسان، أعني عقل الفرد وضميره)[10].

إن الاغتراب عن الذات الفردية عند (هيجل) ينبغي أن يكون مقبولاً إلى الحد الـذي تقتضيه الحياة الاجتماعية فقط، دون أن يؤدي إلى خضوع الإنسان إلى إنسان آخر والاعتماد عليه، ويرى (هيجل) أن للثراء دور أساسي في تعميق إحساس الفرد بـالاغتراب عـن ذاتـه، فالمال يسهم في تمزق الروح، ولغة الروح التي تفصح عن بطلان هذا العالم هـي لغـة التمـزق التي من شأنها ان تكشف عن حقيقة روحية هامة ترتبط بفساد المجتمع، ولا يلغي إمكانيـة أن يفضي الاغتراب إلى حالة من التحرر، وذلك حينما يتعرف الـروح في العـالم المغـترب علـى نتاج عمله، وبتجاوز مرحلة الاغتراب يمكن لهذا العالم أن يصل إلى حالة مـن الاتسـاق الـتي ينعكس تأثيرها الايجابي على الجوانب النفسية والروحية للإنسان.

ويعدّ الفيلسوف (لودفيج فيورباخ) مـن أهـم فلاسـفة المثاليـة الألمانيـة الـذين أولـوا الحديث عن الاغتراب الديني أهمية كبيرة، حيث أنكر على الدين أنه الحقيقة الوحيدة، وعده كشف مهيب عن كنوز القلب الإنساني.

لقد تمحورت فلسفة (فيورباخ) حول نقد فكرة الإلـه، ولم يلبـث أن دعـا في فلسـفته حول الدين إلى تصحيح المسيحية بتحريرهـا مـن الـوهم الإلهـي وتوجيههـا نحـو الإنسـانية، وتنطلق وجهة نظره في نقد الدين مـن أن الـدين يشـكل ايـديولوجيا تشـل فعاليـة الإنسـان وقدرته على تحقيق الثورة، وذلك من خلال تخدير الشعب باقناعه بالصبر على قسوة الواقع، وتوجيه اهتمامه بعيداً عن القضايا الخاصة بالإنسان ووجوده، وبـذلك فـأن (فيوربـاخ) قـد حدد هدفه بتحرير الإنسان واعطاءه دوره علـى غـرار مـا ذهـب إليـه الوجوديـون بوصـفه الحقيقة الأسمى التي ينبغي احترامها، واذا أراد الإنسان أن يتخلص من الاغتراب فلابد مـن الغاء العقيدة الدينية للتخلص من سلطة الإله الوهمي، ذلك أن جوهر وحقيقة الـدين يعـبرّ عن حقيقة الجوهر الإنساني.

ولم يكن (كارل ماركس) هو الآخر بمعزل عن الحديث عن مفهوم الاغـتراب، حيـث كيفه مع تصوراته الخاصة بالإنسان والمجتمع وطوعه لمتطلبات نسقه الفكري العام حتى أخـذ مساحة واسعة في دراساته السسيولوجية، ورغم أن (مـاركس) في البدايـة قـد تـأثر بفلسـفة (فيورباخ) وبمفهومه عن الاغتراب، إلا أنه لم يوافقه فيما ذهب إليه من أن الدين هو مصـدر الاغتراب في المجتمع.

وقد تحدث (ماركس) عن المجتمع غير المغترب وناقش مفهومي الغربة والتمازج. وإذا كان الاغتراب عند (هيجل) قد شكل حالة أو ظاهرة من ظواهر العقل، فإن (ماركس) قد نظر إلى الاغتراب على أنه ظاهرة اجتماعية، تظهر في سياق العلاقات الاجتماعية في النسق الاجتماعي التاريخي المحدد[11]، لذلك فقد سيطر المفهوم الماركسي للاغتراب على المناظرات الدائرة بين علماء الاجتماع وأخذ مجاله في الدراسات السسيولوجية بوصفه ظاهرة اجتماعية ومفهوماً علمانياً مادياً.

لقد شكلت فكرة اغتراب العمل مرتكزاً أساسياً في نظرية (ماركس) حول الاغتراب، واخذ العمل القهري المغترب دوره في محو إنسانية الإنسان وتحويله إلى آلة منتجة مجردة من الأحاسيس والمشاعر، ويرى (ماركس) أن هذا الإنسان يعمل ليعيش، فهو يبيع نشاط حياته لشخص آخر وذلك لتأمين وسائل بقائه حتى يتحول إلى سلعة تحقق الفائدة للآخرين.

وبما أن العلاقات المغتربة عند (ماركس) تنتج عن عملية العمل المغترب فإنها تتخذ أربعة مظاهر رئيسة:

1- اغتراب الإنسان عن الطبيعة: ويعبر هذا المظهر عن علاقة الإنسان بناتج عمله، أي علاقاته بالعالم الخارجي المحسوس، وتلك هي غربة الإنسان عن الأشياء التي يتعامل معها في علاقته الجدلية بالطبيعة.

2- اغتراب الإنسان عن ذاته، ويعبر هذا المظهر عن علاقة العامل بعملية العمل لا سيما نشاطه الإنتاجي كنشاط مغترب.

3- اغتراب الإنسان عن وجوده ككائن نوعي، أو اغتراب الإنسان عن المجتمع، حيث يعبر ذلك عن حالة العامل الذي لا تكون له أية مصلحة في الغاية المستهدفة من عملية العمل المغترب.

4- اغتراب الإنسان عن غيره من الناس، وهو أثر مباشر من آثار اغترابه عن نوعه ومجتمعه[12].

فنتيجة لاغتراب العامل عن عمله حدث الاغتراب عن الأشياء المنتجة، وبما أن الإنسان في المجتمع الرأسمالي قد أصبح مغترباً عن عمله، فإن ذلك قد أفضى إلى أن يكون

مغترباً عن ذاته وقدراته وعن الروابط الاجتماعية التي تميزه كإنسان، وباغتراب الإنسان عن ذاته الإنسانية يصبح أيضاً مغترباً عن أقرانه في العمل وعن الآخرين، لتشكل كل تلك المظاهر الاغترابية بمجموعها روافداً لعملية العمل المغترب.

وخلال تطور النسق الفكري لماركس أكتسب مفهومه للاغتراب عمقاً وحيوية متجددة، وقد شكلت النظرية العامة في الاغتراب الأساس العام للتحليل الماركسي لظروف العمل، حيث أكتشف جذور ظاهرة الاغتراب في بؤرة الوجود الاجتماعي الطبقي، إذ تعمق في دراساته للظاهرة المتأصلة في العمل المغترب، ولم يعد الاغتراب اغتراباً للروح عن ذاته، بل اغتراب الإنسان عن عمله، وعن طبيعته الاجتماعية ونوعيته وقواه الإنسانية.

وانطلاقا من تأثير الفلسفة الماركسية ذهب (هربرت ماركوز) إلى أن التكنولوجيا المعاصرة قد أضفت على ما يعانيه الإنسان من نقص في الحرية صيغة عقلانية، ولم يعد الإنسان سيد نفسه بعد أن أصبح خاضعا لجهاز تقني يزيد من رفاهية الحياة وإنتاجية العمل لكنه في الوقت نفسه يختار للإنسان أسلوب حياته، فالتكنولوجيا عند (ماركوز) هي: (علم تحويل الأشياء "أشياء الطبيعة" إلى أدوات مروضة، مسيطر عيها بهدف استغلالها لأغراض اجتماعية وحضارية، إن التكنولوجيا هي فن غزو الطبيعة والتغلب على مقاومتها الخرساء)[13].

لقد مارست الثقافة الإيجابية دورها في خلق الإنسان ذي البعد الواحد، حيث وصفها (ماركوز) بأنها قامت بعملية التدمير السلمي للفكر الذي يستبطنه الإنسان بالاستحواذ على قوى العقل، وأصبح الإنسان على نحو آلي، فتعززت بذلك لديه حالة من الاغتراب الشامل الذي امتد إلى كل أرجاء حياته حتى الحياة الجنسية التي مورس ضدها القمع، وبالتالي حددت وظيفة الإنسان بصورة شابها الغموض، حتى تم تقييده بصورة تلقائية.

وفي ضوء ذلك، اتصلت آراء (ماركوز) النقدية بطريقة تحويل الجسم والعقل إلى أدوات للعمل المغترب، وذلك بتجريد الجسم من الطاقة الجنسية، فقد تطلبت ممارسة الفرد لوظيفته الجنسية في إطار الحضارة القمعية الحالية، أن يتنازل عما يؤسس أصل عضوية الإنسان، مع العلم أن تحديد الإنسان عنده يتم على مستوى بيولوجي، يتطلب واقعاً أساسه مبدأ اللذة الذي يتنافى مع كل تسامٍ قمعي، ويفترض تسامياً حراً لا قمعياً[14].

إن العقلانية التكنولوجية لا تضع شرعية السيطرة موضع اتهام و إنما تحميها، والأفق الأداتي النزعة للعقل يطل على مجتمع كلي استبدادي موسوم بالسمة العقلانية، ويمكن إطلاق اسم فلسفة التقنيات الاوتوقراطية على الفلسفة التي تعد المجموع التقني مكانا تستخدم فيه الآلات للحصول على القوة، وما الآلة إلا وسيلة، أما الغاية فهي غزو الطبيعة، والآلة هي عبارة عن عبد يستغل في صنع عبيد آخرين، ومثل ذلك يمكن أن يتلاقى مع تطلب الإنسان للحرية، ولكن من الصعوبة التحرر عن طريق تحويل العبودية إلى كائنات أخرى سواء كانت بشرا أم حيوانات أم آلات[15]، وتبقى ديناميكية التقدم تأخذ محتواها السياسي المعبر عن عبودية الإنسان، حتى تصبح التكنولوجيا بذلك عقبة في وجه تحرر أبناء الجنس البشري وذلك عن طريق تحويل البشر إلى آلات ميكانيكية.

لقد فرض النظام الرأسمالي حالة من التطور التكنولوجي الذي عاش في أجواءه الإنسان المعاصر، مما أدى إلى بلورة حالة الاستئصال المتزايدة للمبادرة الشخصية عند الإنسان، ولم يتوقف ذلك على واقع الإنسان في المجتمعات الرأسمالية، و إنما امتد أيضا إلى الإنسان في المجتمعات الاشتراكية.

وحول موقف الفلاسفة الوجوديين من الاغتراب، يرى (شاخت) أن عموم الدراسات الوجودية عند كير كيجارد وهايدجر وسارتر وكامو ومارسل ويسبرز وغيرهم، قد جاءت في إطار التداولية الهيجلية والماركسية للمصطلح وتفرعاته، (والوجودي يفهم الاغتراب اساساً في اطار معناه الناطق، فهو اغتراب الموجود البشري عن وجوده العميق، بحيث لا يكون ذاته وإنما مجرد صفر على الشمال في الوجود الجمعي للجماهير أو ترس في نظام صناعي أو ما شئت من الأوصاف)[16]، فالعالم المحيط بالإنسان والذي يصوره الوجوديون، يمكن وصفه بأنه كينونة خالية من قوانين التطور الاجتماعي التاريخي، وهو بسكونه المريب لا يستطيع أي انسان أن يغيره لا سيما إذا كان الإنسان المعني بالتغيير عاجزاً عن فهم الواقع المحيط به، وعاجزاً عن التأثير بهذا الواقع نظراً لحالة الاستلاب التي يعيشها.

لقد تحدث رائد الفلسفة الوجودية (سورين كير كيجارد) عن ظاهرة القلق ودورها في ازدواج الطبيعة الإنسانية، مفسرا قصة الخلق والسقوط في محاولة لاستعادة الدين لمكانته ووظيفته في تحرير الإنسان وتخليصه من الظلم الاجتماعي.

وقد رأى في ظاهرة القلق أنها ترتبط بالحرية فهي الاضطراب الذي يسبق الاستقرار، وحينما تتأزم فإنها تصل إلى حالة من القلق الاغترابي أو الاغتراب في صميم الوجود الإنساني، حيث يصبح الاعتراب بذلك حالة حتمية وظاهرة انسانية طبيعية، يمكن حلها حلا دينيا عن طريق الخلاص الأبدي(17).

ولم تكن فلسفة رائد حركة الإحياء اللاهوتية (بول تيليش) بمعزل عن مناقشة مفهوم الاغتراب، فقد تأثر بتعاليم (كير كيجارد) الفلسفية، وتحدث في معالجته لقضايا الانسان والمجتمع من منظور وجودي بروتستانتي، حيث ركز على الوجود المشخص القائم على تأكيد تفوق الشخص وتفرده وتكامله في جميع مواقف الحياة وعلاقاتها.

وقد استخدم (بول تيليش) فكرة الاغتراب الوجودي في تأكيد المفهوم التقليدي للخطيئة، بالرغم من أن الاغتراب كما بين (بول ريكور) هو صورة من صور عديدة توجد في فكرة الكتاب المقدس عن الخطيئة، وهناك اختلاف بين الفكرتين، ففكرة الكتاب المقدس ترى أن الخطيئة هي اغتراب عن الله، اما فكرة الاغتراب الوجودي فهي اغتراب عن وجود الإنسان ذاته، والوجودي غير المؤمن لن يرضى بالتوحيد بين الاغتراب والخطيئة بالمعنى الديني التقليدي، ففي الوجودية الملحدة شيء شبيه بالاحساس بالاغتراب الكوني(18).

أما (جان بول سارتر) فقد اهتم في دراساته بالحديث عن حرية الإنسان، ورغم هيمنة مشكلة العدم في فلسفته إلا أنه قد ركز على مشكلة الوجود وما يرتبط بها من تداعيات، وعند حديثه عن الوجود في ذاته ذهب إلى وصفه بأنه عالم الأشياء الموضوعي الذي لا أثر فيه لأي نشاط أو تطور أو حرية، أما الموجود لذاته فهو الوجود الإنساني الذي يعتمد النشاط الحر ولا يستند لقوانين موضوعية، (والمشكلة في نظره ليست في أن الناس اصبحوا – من خلال النظام الاجتماعي اللانساني – اشياء فاغتربوا عن ذاتهم الإنسانية والاجتماعية، بل أن الناس اغتربوا لأنهم يظنون في انفسهم أنهم أشياء، ومن ثم يفقدون انسانيتهم بارادتهم. ويتنازلون طوعا عن حريتهم، أي أن الناس هم ضحايا انفسهم إذ أن الوجود ينطوي على الحرية ولكن الناس هم الذين يظلمون انفسهم فلا يحققون حريتهم بالفعل)(19)، وهكذا فإن (سارتر) يركز على الاغتراب الذاتي النفسي كأساس جوهري يرتبط بأزمة الإنسان المعاصر، وهو يتفق في بعض وجهات نظره مع (ماركس) لاسيما في سيطرة المادة الجامدة

على الإنسان الحي، وسلبها لحريته، وتحولها ضده من خلال العالم المادي، لكنه مع ذلك يختلف عنه في عدة وجوه: (فهو يرى أن الاغتراب يفترض الحرية لأنه تجربة شخصية اختيارية، والثاني أن الاغتراب ينشا عن حالة نفسية تجعل الإنسان يتخلى عن حريته ويدعها في حالة كمون فلا يمارسها في حياته الواقعية)[20]، ولم تكن هذه الاراء بمعزل عن رؤية سارتر للواقع الإنساني في ظل المجتمع الصناعي، ففي معرض تحليله لجدلية العلاقة بين الإنسان والآلة ودورها في خلق الاغتراب، ذهب إلى أن الآلة هي الفاعل والإنسان هو موضوع الفعل، فالآلة تموضع ذاتها في العامل حيث تسيطر عليه وتحدد حركاته وسكناته ومستواه المعيشي ونمط حياته.

ومع تعدد مفاهيم الاغتراب وأشكاله وتنوع حالاته، واختلاف وجهات نظر المفكرين حوله، نجد ثمة أشكال وظواهر وردت في الأدبيات المعرفية تشير إلى أهم مظاهره، كمقدمة للتحرر منها والعودة إلى المجتمع والذات المتوازنة، ومن أبرزها:

أ - فقدان المعايير الواضحة وغياب حدود الفهم المشترك.

ب- العجز في السيطرة على المصير لدواع موضوعية قاهرة.

ج- التنافر (التناشز) الحضاري، والانسلاخ عن القيم الأساسية في المجتمع، والاحساس بالتناقض وعدم التكيف معه.

د- العزلة الاجتماعية والنبذ والاحتقار والتقوقع.

ه- فقدان الهدف الواضح وعدمية الحياة، وضيق أفقها.

و- الاغتراب النفسي الذي يعني أن الفرد اصبح بعيدا عن التواصل مع ذاته[21].

ويخلص المؤلف إلى أن أشكال الاغتراب قد تصل إلى سبعة أشكال هي: الاغتراب الاجتماعي، السياسي، النفسي، الاقتصادي، الديني، التكنولوجي، والجنسي.

أ- فالاغتراب الاجتماعي، يرتبط بالمجتمع، حيث يجد الإنسان نفسه عاجزا أمام ما يسود المجتمع من أنظمة اجتماعية فاسدة، تقف حائلا دون تحقيقه لطموحاته وأحلامه حتى

يوصله ذلك إلى حالة من العزلة، فالإنسان هنا ينفصل عن خصائصه الفطرية الإنسانية نتيجة لوجوده في ظروف اجتماعية قاهرة.

ب- أما الاغتراب السياسي، فقد تتشابه دوافعه مع الدوافع التي خلقت الإحساس بالاغتراب الاجتماعي، وهو يرتبط بطبيعة النظام السياسي السائد، (فإذا كان النظام قد أثبت عدم صلاحيته، فبالأحرى يتكون أو ينبعث الإحساس بهذا الانفصال الذي يتم بين الفرد والنظام السائد. هنا تكون أول دواعي التمرد، والذي تكون الغلبة فيه للنظام، حيث لايجد الفرد مهربا من الاغتراب معلنا عن ذاته المغتربة)[22]، فالمفاهيم السياسية الموجودة في مجتمع ما، هي التي تسيطر على المفاهيم الاجتماعية، وإذا كانت تلك المفاهيم تقوم على القمع وعدم الحرية فإن ذلك من شأنه أن يخلخل أركان المجتمع، ويجعل العوالم الإنسانية خالية من الحب والعطف والمؤانسة، مما يؤدي إلى حدوث الاضطراب والبلبلة السياسية.

ج- أما الاغتراب النفسي الذاتي، فهو يعني اغتراب الذات أو انفصالها عن الفرد نتيجة لدوافع سياسية واقتصادية واجتماعية ودينية، وقد وصفه كلا من (أريك فروم) و(هورني) بأنه يتضمن انعدام الصلة بين الفرد وجزء حيوي وعميق من نفسه، وقد يتشكل هذا الاغتراب أيضا نتيجة لانعدام المغزى الذاتي للعمل الذي يؤديه الإنسان.

د- أما الاغتراب الاقتصادي، فيمكن رصده فيما ذهب إليه (ماركس) حول العمل المغترب في المجتمع الرأسمالي كما أسلفنا.

ه - أما الاغتراب الديني، فقد تحقق عند بعض أتباع الأديان السماوية نتيجة لحالة الانفصال التي يقوم بها الإنسان عن الله، ففي الدين المسيحي مثلا ربط بعض اللاهوتيين المسيحيين بين فكرة الاغتراب والفكرة الدينية عن الخطيئة.

و- وأما الاغتراب التكنولوجي، فهو اغتراب تفرضه طبيعة الإستخدام الواسع للتكنولوجيا وتأثير ذلك على أنسنة الإنسان نتيجة لإحساسه بسيطرة الآلة عليه، مما أدى إلى إحالة الإنسان إحالة مادية في عالم يقوم على الغرابة والرهبة.

ز- أما الاغتراب الجنسي، فهو يعد عاملا مشتركا في كل أنواع الاغتراب، وهو يؤصل الاغتراب في الحياة الإنسانية، وقد ينشأ هذا الشكل من الاغتراب نتيجة لحالة

الاختلاف التي يعيشها الإنسان عن غيره من أبناء الجنس البشري، والتي تسببها عدة عوامل من بينها: الجنس واللون ودرجة القرابة.

ثالثا: الأدب المسرحي الغربي وقضية الإغتراب في المجتمع الآلي:

أخذت قضية الإغتراب في المجتمع الآلي مساحة واسعة في الأدب المسرحي، وذلك نظرا للأثر الذي أحدثته الآلة في حياة الأفراد وحركة المجتمعات، ومن بين الأدباء الذين تناولوا هذه الموضوعة تبرز الكاتبة (صوفي تريدويل)[1] التي تعد من أشهر نساء المسرح في الولايات المتحدة الأمريكية في القرن العشرين.

وترجع شهرتها إلى كتاباتها التي عالجت من خلالها قضايا الإنسان المعاصر لاسيما الإنسان الأمريكي وذلك في الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الأولى، وقد وجدت المؤلفة نفسها قريبة من القضايا التي تمس المرأة في المجتمع الرأسمالي مركزة في الوقت نفسه على قضية حرية المرأة، والمطالبة بمنحها حقوقها وتحريرها من العبودية، ورغم تعدد موضوعات المسرح النسوي إلا أن القضايا التي تهم المرأة قد بقيت من أبرزها.

وتعد مسرحية (الآلية)[2] 1928م من أهم ما كتبت (تريدويل)، حيث حققت هذه المسرحية نجاحا كبيرا من خلال طروحاتها الفكرية المتميزة التي شكلت احتجاجا على مادية المجتمع وآليته، ومدى انعكاس ذلك على حياة الفرد في ظل المجتمع الأمريكي الرأسمالي.

وقد كتبت (تريدويل) عدة مسرحيات أخرى أولها مسرحية (جرينجو) 1922م، ثم مسرحية (أوه، أيها العندليب) 1925م، وهي قصة ممثلة شابة من كانساس تطمح للوصول إلى مسارح نيويورك، ومسرحية (إجازة نسائية) 1929م التي تنشد فيها البطلة عبثا الحب والحرية، وفي مسرحيتها (الوادي المقفر) 1932م تتجه بطلتها العاهر مريم المجدلية (الاسم نفسه والمهنة نفسها في الإنجيل) إلى جنوب غربي أمريكا لترث مزرعة كبيرة لتربية الخيل والمواشي لكنها لا تلبث أن تهجرها، كذلك فقد كتبت (تريدويل) مسرحية plumes in the Dust 1936م وهي دراما تاريخية تتناول حياة الشاعر والروائي الأمريكي (ادجار الان بو)[3].

تنتمي مسرحية (الآلية) للمذهب التعبيري، وهي لا تختلف عن السياقات المتعارف عليها في الأدب المسرحي التعبيري، الذي يستهدف (التعبير الحر عن الشخصية الإنسانية، لا من خلال الواقع الذي ترفضه، ولكن من خلال الحقيقة التي ترنو إليها، ويجب أن تكافح من أجلها، ولذا كانت جهود الكُتّاب التعبيريين قد اعتبرت فيما بعد جهوداً أقرب إلى العاطفية منها إلى الإيجابية والفعالية، لأنها كانت في الواقع تطلق دعوات عاطفية بدلاً من أن تطرح دعوة واضحة إلى الكفاح، فإن ذلك يرجع بالدرجة الأولى إلى المناخ الروحي التصوفي الذي يلف مسرحياتهم، حتى في تلك المسرحيات السياسية النيرة التي تناهض فكرة الحرب، أو تدعو ضد الضغوط الرأسمالية على الذات الإنسانية)[1].

وتوصف مسرحية (الآلية) بأنها مسرحية تجريبية تتخذ من صيغة الاحتجاج الاجتماعي مرتكزا أساسيا، (وقد استوحت المؤلفة فكرتها من جريمة قتل كانت لها شهرتها في ذلك الوقت. ونحن نجد بطلتها التي يطلق عليها اسم المرأة الشابة يسخر منها مجتمع تافه وعالم تسوده الآلية، يرمز إليه الإسراف في استخدام أصوات الآلات داخل المسرح وخارجه)[5]، لتعكس المسرحية بذلك ذات المؤلفة وطبيعة فكرها المسرحي وموقفها الفلسفي الرافض لضياع الذات الإنسانية في ظل استحواذ وانهيار الإنسان الأوروبي المعاصر لاسيما المرأة، وذلك في الفترة الحرجة التي أعقبت الحرب العالمية الأولى، وما خلفته تلك الحرب من دمار تداعت معه كل المثل والقيم الإنسانية التي تنادي بالعدل والمساواة، وتأكيد المؤلفة أن المرأة ضحية في مجتمع يقوم على تناقضات في شكله ومفاهيمه الحقيقية، التي تهمل جوهر الإنسان وكرامته وحريته في الوجود.

جاءت المسرحية في تسعة مشاهد متتابعة على غرار أسلوب المحطات، مما منح المؤلفة القدرة على الحركة متحررة من قواعد الوحدات التقليدية،مما مكنها من عرض الواقع الاجتماعي والاقتصادي للإنسان الذي يعيش في المجتمع الرأسمالي، (والفكرة هي أن تروي هذه القصة بعرض جوانب الحياة المختلفة التي تتعامل معها المرأة والتي لا تجد لنفسها في أي

منها مكانا أو أمنا والمرأة أساسا ناعمة رقيقة، بينما الحياة من حولها أساسا، قاسية وآلية أو مميكنة. فالعمل والبيت والزواج وإنجاب الأطفال والبحث عن المتعة أمور كلها عسيرة بالنسبة لها كما أنها آلية مثيرة للأعصاب)[6]، فالآلية التي تسيطر على النص هي صورة من صور المجتمع الصناعي، وهي تقنن حياة الأفراد وتدخلهم في نطاق من الاغتراب والعزلة عن روحهم التي تنشد العفوية.

تبدأ المسرحية بالحديث عن شخصية محورية يطلق عليها اسم المرأة الشابة، مع أن لها إسما محددا يرد مع الأحداث هو (هيلين جونز)، وهذه المرأة تتجه للعمل في مصنع نتيجة للظروف الاقتصادية القاهرة، وتشاء الأقدار أن تتزوج المرأة من رئيسها في العمل السيد (جورج. ه. جونز) رغم معارضة أمها، ويأتي هذا الزواج نتيجة لواقع المرأة الاقتصادي، ولأن السيد (جونز) هو الرجل الوحيد الذي طلبها وعليها أن تتزوج، لذلك فانه لا يتأسس على روح التفاهم والحب فيما بين الزوجين، مما يؤدي إلى نفور الزوجة من زوجها الذي طغت صفتي الإدعاء والغرور في تعامله معها، وتستمر الفجوة في الاتساع فيما بينهما حينما تلد طفلتها التي ترفض فيما بعد إرضاعها كأنما الولادة مفروضة عليها، ثم تتجه المرأة الشابة إلى البحث عن حريتها التي لا تجدها إلا في حب محرم يخلصها من الروتين اليومي والرتابة القاتلة وآلية الحياة المقيتة، لاسيما أنها اكتشفت أن الزواج هو طرف رئيسي من أطراف هذه الآلية، ثم تعود إلى بيت الزوجية ليبقى الخلاف قائما بينها وبين زوجها فتندفع إلى قتله بحثا عن الحرية.

إن التعبيرية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بإدراكنا لطبيعة مدنيتنا الآلية، فبينما الرومانتيكي الحديث دائم الرغبة في الهروب من الآلة، فإن التعبيري الحقيقي يختار الاعتراف بوجودها محاولا بشجاعة تناول المشاكل التي تسببها سواء تحمس لها أم وقف مذهولا إزاء طريقة سيطرتها على الحياة ورغم أن روح الكاتب التعبيري غالبا ما تكون معذبة بل وبائسة أحيانا، إلا أن إنكار العالم الذي يعيش فيه ليس هدفه[7].

ويتجسد الموت الوظيفي من خلال تلك الأجساد التي تسيطر عليها الآلة، حتى تبدو كأنها مستعبدة مسلوبة الإرادة، فمنذ المشهد الأول تطالعنا المسرحية بالتعبير الواضح عن الصورة الآلية التي تسيطر على المجتمع الإنساني، فأصوات الآلات المكتبية، كالآلات الكاتبة

والحاسبة والاستنساخ، وأصوات رنين التلفونات وأجراس الاستدعاء تستحوذ على الشخصيات والمكان، (ونتيجة للارتباط المصيري بين الآلة والشخص الذي يعمل عليها، فانه وبمرور الوقت يصبح تابعا لها، ويحاول أن يقلدها ويتبعها في مستوى إنتاجيتها، ولكنه يجد نفسه عاجزا عن تحقيق ذلك، وبالتالي تحل محل الإنسان وتلغي دوره، وبذلك يفرض النظام الرأسمالي نفسه على روح الإنسان ويسلبه، ويجعل مكننة الروح نظاما قائما، مما يضطر الإنسان لأن يرتدي قناعا ليواكب التحولات الاجتماعية والأخلاقية المتسارعة)[8].

إن الإسهاب في استخدام المؤلفة للمؤثرات الصوتية منذ المشهد الأول يعطي مناخا ملائما للإحساس بالآلية، أما استخدام أصوات منتقاة كبرشمة الصلب وغناء زنجي وترتيل قس فجاء لتحقيق تأثير وجداني داخلي، لكن يبقى دور الآلة ومشاركتها للإنسان في حياته دورا رئيسا في المسرحية وذلك لبناء مضمون النص المسرحي الذي يقوم على التعبير عن حرية الإنسان في المجتمع الصناعي المعاصر بشكل عام، وحرية المرأة في ذلك المجتمع بشكل خاص.

وتعبر البطلة عن الآلية الرتيبة عندما تقرر الزواج من رئيسها في العمل، ليحيلنا حديثها مع (الأم) إلى ملمح واضح من الملل والسأم الذي تعيشه البطلة:

(المرأة الشابة: ولكني لا أستطيع أن استمر على هذا النحو يا ماما

لا أعرف لماذا لكني لا أستطيع لكأنما باطني

كله محكم الوثاق أحس أحيانا كأنما

اختنق أنت لا تدركين اختناق (...)

لا أستطيع أن استمر على هذا النحو أكثر من ذلك

ذاهبة للعمل، راجعة للبيت ذاهبة للعمل، راجعة

للبيت لا أستطيع. أحيانا وأنا اعبر نفقا أحس

أنني على وشك الموت أحيانا حتى في المكتب إذا

لم يحدث شيء فعلي أن افعل شيئا لا أدري

كأنما باطني كله محكم الوثاق)(9).

فالمصنع والبيت هما مكان للموت الذي يتحقق بفعل رتابة الحياة وآليتها التي تسوق البطلة نحو القلق الروحي والضجر والاغتراب عن المجتمع، الذي تشعر أنها دخيلة عليه مما أدى إلى رفضها من قبل الآخرين وإدانتها وقتلها.

إن الآلية تؤشر حالة الخلل التي تكتنف علاقات الفرد بالآخرين وما استخدام أصوات الآلات داخل المسرح وخارجه إلا لإظهار حالة التشويه التي اكتنفت صورة الإنسان في المجتمع الصناعي، ومما يعزز الفجوة فيما بين البطلة وأفراد المجتمع هو أن البطلة امرأة، إذ أن قضية الحرية تتضاعف إذا كان الإنسان امرأة لا رجل، لأن حرية المرأة قامت على جدل فلسفي معقد منذ بداية الخليقة، لذلك فلا عجب أن نجد المرأة الشابة في مسرحية (الآلية) قد فقدت كل أطر الحنان والتعاطف من الآخرين حتى من قبل عشيقها الذي تركها تواجه عقوبة الموت وحيدة كسلعة رديئة تلقى مع الفضلات أو تحرق لأنها قد تسيء إلى سمعة المصنع بسبب عدم مطابقتها لمواصفات الجودة،لذلك يعد بحث (هيلين جونز) عن الحرية محاولة للهروب من آلية الحياة وتعقيداتها التي دمرت القيم الاجتماعية والوجدانية للبطلة، حتى أنها جعلت منها أما منزوعة المشاعر تجاه طفلتها التي ترفض إرضاعها، تقول (الممرضة) مخاطبة (المرأة الشابة) في مشهد (الولادة) :

(الممرضة : (...) أنت في تحسن مستمر (لا ترد) كما أن لديك طفلة حلوة (لا ترد) ألا يسرك أنها بنت ؟ (تهز المرأة الشابة رأسها علامة النفي) لست مسرورة! أوه يا إلهي. هذا كلام غير معقول. الرجال يرغبون في الأولاد فعلى النساء أن يرغبن في البنات (لا ترد) ربما كنت لا تريدين لا هذا ولا ذاك "تهز المرأة الشابة رأسها علامة النفي صوت آلة برشمة مسامير الصلب ")[10].

وفي موضع آخر ترفض المرأة الشابة إرضاع طفلتها في الوقت الذي يستمر فيه صوت آلة برشمة مسامير الصلب، الذي يعطي خلفية أو مناخا بالإحساس بالآلية التي تعيشها المرأة، ويعزز بناء التأثير الوجداني الداخلي للشخصية المحورية وللشخصيات التي تدور في كنفها، ولا تقتصر هذه الحالة على هذا المشهد بل تتكرر في معظم مشاهد النص.

لقد وجد التعبيريون أن قانون المجتمع وفلسفته يتحركان من خلال معايشة الإنسان اليومية للآلة بل واصطدامه بها. لكن (ثورة الروح) تقوم ضد (مكننة الروح) في أي وقت مناسب، ليكون هناك نقطة تحول في مجرى الشخصية الثائرة والعالم الذي تعيش فيه، وفي النظام الذي حكم عليها بالانحسار والابتعاد، والإنسان هو محور اهتمام التعبيريين، وهو في نظرهم يسعى إلى الاكتمال والعظمة، لكن الثورة الصناعية قد جعلت حياته آلية بل وحولته إلى آلة وعلينا أن نتقبل ذلك كأمر واقع، على أن نحاول دراسة الإنسان وفهمه من خلال دراسة بيئته الصناعية الآلية[11].

إن بحث البطلة عن علاقات غير شرعية نابع من أن الاهتمامات المادية للزوج قد عززت إحساس المرأة بعدم قيمتها الإنسانية، في ظل أجواء العزلة والاغتراب التي فرضها الزوج الذي يمثل النظام الرأسمالي بكل مساوئه، كونه يسجن المرأة في عالم كابوسي مغلق لا يتجاوز قانون المصلحة والمنفعة، ويعزز حالة موت الوظيفة التي تعيشها المرأة، فالبحث عن علاقات حتى وان كانت غير شرعية بالنسبة للبطلة هو بحث عن الجوهر الإنساني المفقود، لذلك فإنها لا تتوانى عن قتل زوجها لقناعتها بأنه سبب مأساتها، وحينما تساق إلى المحكمة تعترف بأنها قتلته بحثا عن الحرية:

(القاضي: أنت تعترفين انك قتلت زوجك؟

المرأة الشابة: لقد أزحته من الطريق نعم

القاضي: لماذا؟.

المرأة الشابة: لأكون حرة.

القاضي: لتكوني حرة؟ هل هذا هو السبب الوحيد؟

المرأة الشابة: نعم)[12].

ومثلما يسيطر ضجيج الآلات على المكان في المشهد الأول ليبدو مكان العمل مكانا لاستلاب البطلة وانسحاقها، تبقى الآلات تطاردها حتى النهاية، ففي المشهد التاسع والمعنون (آلة) وحينما يتم تنفيذ حكم الإعدام بالبطلة، يتم إحضار الكرسي الكهربائي لهذه الغاية، وهنا يدور حوار بين المعلقين:

(المعلق الأول: افرض أن لن تعمل!

المعلق الثاني: ستعمل إنها دائما تعمل)[13].

وهذا يؤكد في جوهرة أن دوام عمل الآلة غالبا ما يكون في المواقف التي تتطلب منها تحقيق الموت، وهذا الموت يتجاوز البطلة إلى بعض الشخصيات الأخرى ومنها: عاملة التليفون وعاملة الاختزال، لذلك كان تأثيرالعناصر التكنولوجية واضحا في النص لإظهار تبعية الإنسان للآلة، في ظل مجتمع اتسعت فيه معاناة الفرد نتيجة لسيطرة الشركات التجارية الاحتكارية.

وفي انجلترا ظهرت أصوات أعضاء مسرح الغضب والذين كان يتزعمهم الكاتب الانجليزي (جون اسبورن)، وقد شكل (مسرح الغضب) حركة فنيةً حديثة في المسرح الانجليزي المعاصر، وهذه الحركة لم يكن لها وعيها السياسي أو هدفها الاجتماعي المحدد، إلا أنها في حقيقتها قد جاءت انعكاساً حقيقياً للواقع السياسي الذي تبلور في بريطانيا بعد الحرب العالمية الثانية.

إن تناقض الأحداث التي ازدادت حدتها في المجتمع الانجليزي بعد الحرب وفي الأوساط العمالية بصفة خاصة، قد غيرت بشكل واضح المفاهيم الاجتماعية لتحدث بذلك هزة صدمت المسرح الانجليزي صدمة شديدة أخرجته من وقاره التقليدي، ولم يكن جيل (مسرح الغضب) في انجلترا ببعيد عن تأثيرات الحياة المادية التي فرضتها النزعة الآلية التي تغلغلت في المجتمع الانجليزي بعد ظهور الثورة الصناعية في أوائل القرن التاسع عشر، (الأمر الذي ترك أثره العميق على الحياة الاجتماعية والروابط الأسرية والقيم الأخلاقية، وقد ارتفعت صرخات عدد كبير من المفكرين والأدباء في انجلترا طوال قرن من الزمان يحذرون من أخطار هذه الحياة الآلية التي تقتل روح الفرد وتحوله إلى ترس في آلة، يتحرك في أطار قوته الطاغية دون وعي أو إرادة، والتي تفسد جمال الأشياء وتحولها إلى أنماط قبيحة يحكم على قيمتها بمدى نفعها المادي المباشر لا غير. ومن أخطر ما ينجم عن سيادة الآلة. وسياسة التخصص والإنتاج الكبير – هو انعزال الفرد وشعوره بعدم الانتماء لشيء ماء خارجه، سواء كان هذا الشيء فردا آخر أو أسرة أو قيمة اجتماعية أو هدفا محدداً)[14].

لقد انبثق (مسرح الغضب) من قلب الأحياء العمالية في فترة المد الاشتراكي الذي صاحب قيام حكومة العمال في أعقاب الحربين العالميتين، وصورة الغضب التي يعبر عنها (اسبورن) وغيره من الكتاب، لا تخضع لأي قانون أخلاقي أو ديني مما يتعلمه التلاميذ في مدارس الحكومة، بل يستند إلى ضمير اجتماعي قوي ومتحرر، ينفر من العلاقات الاجتماعية القائمة ومن الكنيسة الانجليزية ومن الصحافة، لتبدو الشتائم واللعنات هي التي تتردد على ألسنة كثير من الشخصيات بعيدا عن حدود اللياقة والأدب.

وتعد مسرحية (أصحاب المفاتيح) إحدى نتاجات (ميلان كونديرا)[15] الأدبية، وهي مسرحية ذات فصل واحد تقوم على وحدة المكان والزمان والحدث، وهي تناقش سيطرة الرتابة والملل والميكانيكية المقيتة في ظل عالم فقد واقعيته نتيجة للظروف التي فرضها الاحتلال النازي، الذي شكل حالة استثنائية طارئة على حياة الإنسان التشيكي وجعل منه إنسانا ممكننا، يعبر من خلال مكننته عن علاقته السلبية بالمحتل الألماني في فترة تاريخية محددة.

تقع المسرحية في واحد وعشرين مشهدا يتخللها أربع من الرؤى المسرحية التي ترتبط بتغير المنظر المسرحي المتمثل بالغرفتين الموجودتين على خشبة المسرح، والتي يسكن الأولى منهما زوجان شابان هما: (يرجي نتشاص) وزوجته (الينا نتشاصوفا)، بينما يسكن في الغرفة الثانية الحمو والحماة وهما :السيد(كروتا) وهو ضابط متقاعد في الخمسين من العمر تقريبا، وزوجته(كروتوفا) أم (الينا) وتبلغ من العمر أكثر من أربعين عاما تقريبا.

تبدأ الأحداث في الساعة السابعة والنصف صباحا، حيث تفيق الشخصيات من نومها على صوت طبول ومزامير تصدح عبر شباك الغرفة المفتوح، وهذه الأصوات الصادرة تحدد زمن المسرحية وأجواءها المتمثلة بفترة الاحتلال النازي لتشيكوسلوفاكيا.

يقول (يرجي) بينما (كروتا) يقاطعه من وقت لآخر وهو في الغرفة الثانية:

(يرجي:العالم يقلق راحتنا !(يتجه إلى الشباك).

كروتا: (في غرفته يتجه نحو الشباك) أوغاد !

يرجي: (وقد أغلق الشباك) هكذا !(تخفت الضوضاء، تسمع المعزوفات الآن من بعيد).

كروتا: يستقدمونهم من كل صوب. المهم أن يتم الاستقراض.

يرجي: (وقد عاد إلى سريره) العالم لحسن الحظ، كالمصباح يمكن أن تطفئة.(يعاود الاستلقاء بشغف) يكفي غلق الشباك وغلق العينين.

كروتا: لا يهم سنتسلم الزمام يوما ما.

(يشرع بملء الساعات المعلقة في الغرفة الثانية بطقسية وجدية ...)

يرجي: النوم أكبر المسرات.لا أبالي بكائن من كان...لكن النوم هو الملك.ومن السخف أن المرء حين ينام لا يحس بذلك.وعلية فصباح الأحد يضاهي كل الأشياء..ينام المرء خلاله مستسلما بهدوء ... وكلما أفاق أحس أنه ينام)[16].

ثم ينشغل (يرجي)بالنظر إلى زوجته (إلينا) وهي ترتدي ملابسها بينما تتقافز مع إيقاع إحدى الأغاني، ورغم أنها تبدو جذابة وجميلة إلا أنها مشوبة بطفولة وسذاجة، وفي هذه الأثناء يخاطبها(يرجي) قائلاً:(يا قطتي..اللعنة ! أنت رائعة !(تستمر، الأغنية متواصلة).(...) إذا كان النوم ملكا، فهذا الجسد هو قيصر روما... وإن مشاهدة قيصر روما مهتزاً..)[17]، وفي هذه اللحظة يرن جرس الهاتف حيث تكون المكالمة ل (يرجي) الذي يرتدي ملابسه ويخرج مسرعا، وكل ما في الأمر إن هناك مسألة بشأن الشركة تستدعي حضوره، وهذا الأمر لا يروق لزوجته (الينا) التي ترى أنه لا يرتدي ملابسه بهذه السرعة حينما تريد الخروج معه لقضاء بعض الوقت.

لقد كان بإمكان (كونديرا) أن يعبر عن ردود أفعال (يرجي) إزاء الطبول والمزامير وزوجته التي ترتدي ثيابها باختصار وببساطة أكبر، لكنه اختار التعبير بشكله المجازي ليس لأنه شاعر غنائي، وإنما ليعبر عن معنى آخر يتصل في الوقت نفسه بالمعنى الأول، فعندما يوصد (يرجي) الشباك بوجه ضوضاء العالم، ويتحدث عن عدوانية الآخرين وعن النوم وعن جسد امرأته.. فإنه يعبر بها عن موقفه إزاء العالم والسلطة الآتية، بشكل تأتي معه كل كلمة بمثابة رد فعل لحالة محددة ومباشرة تحمل صفة الأصالة التامة[18].

إن (يرجي) قد عاش معظم سنوات عمرة في حالات من القمع، لاسيما في ظل القيود والأجواء التي فرضها الاحتلال النازي، ورغم أنه قد اعتقل في السابق من قبل رجال

الجستابو، ورغم مأساوية الظروف والأحداث التي تعرض لها، إلا أنه قد بقي صاحب إحساس وطني وإنساني مرهف، ومما يؤكد ذلك موقفه من زميلته في الدراسة (فيراكونتشنا) التي لجأت إليه هربا من ضابط فظ يلبس بزة الجستابو، يقول الضابط مخاطبا (يرجي) :

(الضابط:(...). ها قد مرت سنوات على احتجازنا لك في سجن بانكراتس.(ينتبه إلى إن يرجي يضع يديه في جيوبه. بصوت أشد..) كيف تقف! (يفزع يرجي ثانية.. يعتدل في وقفته ويسحب يديه،وهو يمسك بأحدها شيئا.الضابط متشككا) ماذا في يديك ؟.

(يرجي يفتح راحته،يضحك الضابط).

مفاتيح ؟!المرء يتوقع سكينا،وهو يحمل مفاتيح!.

(تتقدم فيرا نحو يرجي وتقف على بعد ثلاث خطوات منه. الضابط يراها).

أنت أيضا، سبق وأن شاهدتك في مكان ما. (يتذكر) الاثنان معا.. نعم. هكذا كنتما تقفان أحدكما قبالة الآخر. (إلى يرجي) وقد سألتك إن كنت تعرفها.

فيرا:(وجها لوجه مع يرجي) وقد قال:لا أعرفها.

الضابط: لسنا الآن في مقر الجستابو. أتعرف الآن من هي؟.

يرجي: نعم. أفضل إنسان التقيته في حياتي. شقيقة الجميع)[19].

إن (يرجي) الذي يظهر بوصفه مثقفا أوصد الباب على نفسه هربا من العالم، لا يرمز هنا لشخصية المثقف المتخبط بين جدارين، والعاجز عن اتخاذ قرار تجاه المشكلات التي تواجهه، وإنما هو إنسان عادي يسعى كغيره من الناس إلى تسخير طاقاته من أجل أن يبقى حيا بعيدا عن كل المكاسب التي من شأنها أن تجعل منه بطلا في الوجود، لذلك فهو لا يتوانى عن إعلان هذا الموقف لشاب متوسط العمر اسمه (تونيك) حينما يقول له بحزن (أردت أن أعيش وأبقى حيا يا تونيك..ألا تسمع؟ (..) الموت دائم الحضور)[20]، ويمكن القول أن (يرجي) هنا لا يمثل إلا نفسه، ومواقفه الحياتية تجاه الواقع هي مواقف ذاتية بالإمكان أن يسلكها أي فرد من أبناء الجنس البشري، وذلك للحفاظ على وجوده وخلق عالم جميل له، بالرغم مما يكتنف حياة الإنسان من أخطار.

إن (كونديرا) ينبذ التحليلات النفسية العميقة أو ما يسمى بتيار الشعور والمونولوج الداخلي، ويفضل بدلا من ذلك إعمال الفكر والتأمل في الموضوعات الافتراضية أو الاحتمالية، التي يطرحها في صورة قضايا وجودية وفلسفية بالغة الحيوية، غالبا في صورة عابثة، مازحة ولاهية، أي من غير اللجوء إلى عمليات التقصي العلمي والبحث العميق عن العلل والأسباب والربط بينها وبين النتائج على شاكلة كتاب القرن التاسع عشر المولعين بالوصف وتحليل المؤثرات البيئية أو التحليلات النفسية الغائرة في عالم اللاشعور[21]، وهذا الموقف الفلسفي نجده عند (يرجي) الذي لا يتوانى عن بيان موقفه من الإنسان الذي وصفه بأنه لم يعد يشكل مفخرة بالنسبة له وإنما هو مرثية كالبكاء، ومن العبث الظن بأن أبناء الجنس البشري هم بناة التاريخ، لاسيما في ظل عالم فقد واقعيته وسيطرت عليه الرتابة والملل والميكانيكية المقيتة في ظل الظروف التي فرضها الاحتلال، حتى أن زوجته (إلينا) لم تكن بمعزل عن هذا الواقع لا سيما حينما اختصرت ما تريد تحقيقه في الحياة بتعلم الرقص وذلك بعد أن انتظرت التعيين كثيرا ولم تحصل عليه حتى هذا الوقت:

(فيرا: وما الذي تريدين تحقيقه في الحياة؟.

إلينا: أرقص.(...).

فيرا: إذن يمكنك التفرغ كلية للباليه.

إلينا: لكني ربة بيت، في الواقع عندي أعمال كثيرة. (تعد على أصابعها.. الإصبع الأول) ربة بيت. (الإصبع الثاني)أكنس. (الإصبع الثالث) الباليه. (الإصبع الرابع) انتظر التعيين. (الإصبع الخامس) لدي كل أعمال البيت. الرقص عند يرجي مجرد قفز. لكنه عمل – وهذا ما تؤكده السيدة فاكتوروفا: مثلا تيجنسكي.. كم كان يتدرب!. جميع الفنانين.. كوبليك مثلا!، على الإنسان أن يعشق عمله. هل يمكنك العيش بلا عمل؟ أنا لا... لو أصيبت رجلي.. فإنني سأنتحر. نعم.. بجد! وغالباً ما أفكر بهذا الموضوع)[22].

وإذا كان (يرجي) قد مثل حالة ثقافية متقدمة في المجتمع، فإن ردود أفعال (كروتا) إزاء الأحداث المحدقة به قد أوحت بأنه ليس مثقفاً، فهو يعبر عما في دواخله بشكل أحادي المعنى ومباشر.

إن (كروتا) يرى في الاحتلال حالة استثنائية مصيرها الزوال، وهو لا ينطلق في ذلك من مبدأ العمالة، لكن المعنى الآخر لردود أفعاله يكمن في مكان آخر.. ففي الوقت الذي يدين فيه القائمين على المواكب والاستعراضات دعما للتغييرات المرتقبة، نجده يتحدث عما سيلي هذه التغييرات، وكيف أنه يرى نفسه واحدا ممن ستؤول السلطة لأيديهم ويتسلم زمام الأمور، وهذه المسألة لا تحوي في طياتها هذا المبدأ الديناميكي، بل تثير تصورا لنشاط استاتيكي، أي أنها تعني ذلك الإنسان (الممكنن) الذي ينفذ أوامر محددة سلفا، ويحرص أن يظل الآخرون ملتزمين بقواعد المكننة هذه[23].

وتعيش شخصية (كروتا) سلسلة من التحولات الدرامية التي فرضتها طبيعة الأحداث السياسية، لا سيما تلك الأحداث التي تربطها بالبواب (سدلاجك) الذي كان في عهد الجمهورية الأولى عسكريا برتبة رقيب وتحت إمرة (كروتا) الذي كان أعلى منه رتبة عسكرية، وبهزيمة الجيش تهاوت هذه الرتب وانضم (سدلاجك) الى جانب المحتلين الألمان مدعيا بأنه ألماني الأصل، وانقلبت أوضاع كل منهما فاصبح (سدلاجك) ممثلا للقوى الحاكمة وصاحب القرارات التي لا بد أن يلتزم (كروتا) بتنفيذها، وهذه الحالة التي حدثت لهما جعلت (كروتا) لا يتوانى عن إعلان عدم رضاه عن البواب (سدلاجك)، الذي ظهر(رجلا كبير السن، يرتدي ملابس غريبة: حذاء بيتي وقميص مخطط، وبنطال بدلة عسكريه، وحزام جلدي ومسدس داخل غلافه، إنه خليط من التزمت وروح المحافظة بعقدة نقص كبيرة)(24)،وهو لا يتوقف عن ممارساته القمعية ومحاولاته إرغام الآخرين على تبني الآراء الخاصة به، وإجبارهم على الانتظام في صف المحتل.

إن ما يثير وطنية (كروتا) هو أوامر (سدلاجك) بضرورة تعليق علم الإمبراطورية إلى اليمين والصليب المعقوف الذي يرمز إلى الاحتلال النازي إلى اليسار، بينما يريد (كروتا) أن يكون العلم إلى اليسار والصليب المعقوف إلى اليمين، وحينما تبلغه زوجته (كروتوفا) بضرورة الحذر من البواب، يتراجع (كروتا) عن تمردة معللا ذلك بضرورة تنفيذ أوامر مرؤوسيه من أصحاب الرتب العليا، فتنفيذ أوامرهم هو من صلب واجباته، لكنه يعود إلى التأكيد بأن البواب يجهل كثيرا من أمور الحياة لا سيما الحياة الأسرية التي لا يقدرها حق قدرها، وهو لم يدرك بعد(أن المرأة ليست متاعا للرجل. (...) لأن العسكرية وحدها هي

التي تعلم الإنسان، كيف يحس ويتعامل مع المجموع، وكيف أن الانضباط ليس جورا بل مسرة..أما هو فلن يعرف ماذا تعني المسرة)[25]، ورغم كل المساوئ التي يحملها (سدلاجك) إلا أن (كروتا) يحافظ على النظام في محاولة منه لأن يمكنن خطاه مع خطى الآخرين مكننة آلية من أجل الوصول إلى حسن الانتظام في الصفوف، وهو يرى في (يرجي) خصمه المباشر الذي يبدو سخيفا ومضحكا لأنه لا يريد ولا يحسن الانتظام في الصف.

إن تلك النوعيات من البشر التي لا تمتلك الإحساس بالتمكنن كما هو حال (يرجي)، تبقى مصدر احتقار، وهي عند (كروتا) عنصر تخريبي يهدد صورة العالم الذي رسمه لنفسه، لذلك فهو يضغط باتجاه إرغام هكذا عنصر على الخضوع والانتظام في صفوف الممكننين، وعليه فان (كروتا) لا يمثل فئة البرجوازيين الصغار الذين ظهروا في الآداب والثقافات بأشكال مختلفة، وإنما جاء شخصية محدودة وثابتة (كروتوفية) لا تعلن انتمائها بوضوح إلى طبقة البرجوازيين الصغار، وإن حوت في ثناياها معظم الخصائص المميزة لأفراد تلك الطبقة (26)، فالصورة التي تميز (كروتا) لا تخرج عن كونها صورة الإنسان الممكنن، الذي يعبر من خلال علاقته بالبواب (سد لاجك) عن علاقته بالمحتلين الألمان في فترة تاريخية محددة، بوصفهم القوة الحاكمة التي آلت إليها زمام الأمور.

إن إمعان (سدلاجك) في ايذاء الآخرين يجعل (يرجي) يضيق ذرعا بتصرفاته، فهو لم يتوان عن تصويب مسدسه نحو (فيرا) بحجة أنها لم تصرح له وبوضوح بأي قطار وصلت، ونتيجة لاعتداءه السافر على (الينا) ومحاولته النيل منها، يندفع (يرجي) إلى رفع ثقل وتسديد ضربة للبواب الذي هوى على الأرض ميتا:

(الينا: إنه ألماني بشع، هذا السدلاجك !

يرجي: أما زال حياً؟.

كروتا: لا تخافي، إنني الآن أراقبه، وحين تنقلب الأوضاع، فلن أدعه يفلت مني إطلاقاً!.

فيرا: انتهى! (ثم تشير إلى يرجي برأسها حتى يساعدها في سحب الجثة وإخفائها تحت الأريكة).

كروتا:(مواصلاً) لكن..ليس المهم الآن هذا.. المهم الآن أنني لست كروتا فحسب وإنما رأس العائلة أيضا، وسدلاجك ليس مجرد سدلاجك بل رأس البناية أيضاً، وهذه درجات ورتب لا بد أن تحترم في كل عهد.

الينا: (تتأفف باستفزاز) لا أدري، لم لا نستمتع ولو مرة بيوم أحد جميل !)[27].

وكل تلك الأحداث تتم على وقع ضجيج الطبول والمزامير والموسيقى الجنائزية، التي تتصاعد شيئا فشيئا، للتعبير عن معاناة الشخصيات وتعميق الأزمات الخاصة بها.

إن للاحتلال دوره في تحول كثير من الشخصيات باتجاه المكننة التي لم تنفصل فعليا في حيثياتها عن حقيقة الواقع، (إلا أن الوجود ليس عالما مجردا أو مطلقا يستطيع الإنسان أن يفعل فيه ما يشاء، وإنما هو مشروط بظروفه التاريخية التي تشكل خلفيته أو أفقه الذي ينفتح عليه الفعل الإنساني. ومن ثم فالإنسان،كما يقول كونديرا في ضوء فلسفة هيدجر، لا يرد إلى العالم كما ترد العين إلى اللوحة، أو الممثل إلى ديكور المشهد، إنما هو يتغير كما يتغير العالم. على هذا النحو يرى كونديرا أنه ليس عليه الاهتمام بكل الأحداث التاريخية ولا حتى بالهامة منها، وإنما عليه اختيار أفضل الظروف الممكنة لوضع شخصياته أمام مواقف قادرة على كشف تصرفاتها تجاه المشاكل الرئيسة للحياة والوجود سواء من حيث حرية الاختيار والمسؤولية والالتزام وغير ذلك من الاختيارات التي تعرّض حياتنا للخطر)[28].

وإذا كان (يرجي) قد وقف موقفا مقاوما للمكننة، فإن كلا من (كروتوفا) و(الينا) قد ظهرتا ممكننتان على شاكلة (كروتا) الذي اختلف عنهما في وجود فرق محدد بينه وبينهما.

إن شخصيات المسرحية تعيش حالة من الاغتراب عن نفسها وعن الواقع نتيجة للحالة المريرة المتواصلة من خيبة الأمل، والتي يحكمها مركب النقص الذي سيطر على معظمها، فقد حاولت (كروتوفا) مثلا من خلال اختيارها لزوجها السابق الذي كان ممثلا أن تتباهى بهذا الزواج، لكن ذلك لم يتم بسبب هجره لها، ثم أنها قد باركت زواج ابنتها (الينا) من (يرجي) بعد أن رأت الأم فيه معماري المستقبل الذي سيقودها للولوج إلى العالم المغلق، لكن (يرجي) هو الآخر لم يكمل دراسته، وبالتالي لم يحقق رغبة (كروتوفا) في المباهاة واللهاث وراء الشهرة، وهذا ما جعل (الينا) تعمل على تحقيق ما تتمناه الأم من خلال سعيها لأن تكون راقصة باليه.

وبعد أن يتمكن (يرجي) من قتل (سدلاجك)، يعبر (كروتا) و (كروتوفا) عن خيبة أملهم الكبيرة به :

(كروتا: (...) وهذا الآخر يرجي ! إنه أيضا متميز. متميز لدرجة أنه أغلق الباب علينا ونسينا هنا. وما أكثر الآمال التي وضعتموها فيه !.

كروتوفا: خاب ظني فيه كما خاب من قبل.

كروتا :لأنك تلهثين وراء البهرجة..طالب متقد الذكاء!. معماري! ويا له من معماري!.

يرجي:(وقد انتهى من الارتداء، يستدير الآن باتجاه فيرا، ويقول بصوت هامس لكنه حيوي جدا) عليك أن تبتعدي الآن وبأسرع مايمكن من هنا.

كروتا: إنه قد رغب فقط أن يصبح معماريا. مثلما رغبت إلينا أن تصبح راقصة.(...) وحين يريد الإنسان أن يصبح شيئا ما ثم لا يصبح ذلك الشيء، فإنه سيكون في حكم المندرس.

فيرا: المسألة الآن أصبحت تهدد حياتكم كلكم. أنت الآن في ورطة!.

يرجى: هذه مشكلتي وسأتكفل بها أنا. أما أنت فيجب أن تبتعدي.

كروتا: كما الحال في الاصطفاف الأخير.. الشبان يتقدمون.. صفوفهم مستقيمة كأنها الخيوط.. وبغتة أرى أحداً وكأنه يبحث عن مكانٍ لنفسه بينهم (...). جميعهم شارك في التمرين إلا هذا الفيلسوف الوحيد، فقد بقي يتخبط بين الصفوف.. لقد انتهى.. اندرس)[29].

إن (يرجي) المنتهي بأحلامه وآماله والذي بات يرسم بيوتا على الورق، هي أقرب ما تكون إلى قصور في الهواء، يبدو بالحالة التي انتهى إليها سخيفا ومضحكا من وجهة نظر (كروتا)، إلا أن دواخله لا تخلو من قيم سامية يرى فيها (كروتا) أنها تعبر عن مسلك غير شرعي، لا سيما بعد رفضه الانتظام في صفوف المحتلين، وحينما يقرر (يرجي) الصعود إلى الجبال فإن الآخرين يرون في هذا التصرف هربا من الواقع، بينما يعده (يرجي) حالة من

حالات البحث، أما (كروتا) فيصر على تحصيل مفاتيحه وحينما يحصل عليها يعلن أن (يرجي) قد استسلم بينما هو قد ربح معركة عظيمة.

رابعا: الأدب المسرحي العربي وقضية الإغتراب في المجتمع الآلي:

لم يكن الأدب المسرحي العربي بمعزل عن تناول موضوعة الإغتراب في المجتمع الآلي، وتعد مسرحية (مادوز تحدق في الحياة) ل (سعدالله ونوس) إحدى المسرحيات التي ناقشت هذه القضية، وقد كتبها (ونّوس) عام 1962م وهو لم يزل في الثانية والعشرين من عمره، إذ جمع عند كتابتها بين الأساطير الإغريقية والفارسية والأجواء العصرية من منطلق ثقافي لتمحور الصراع بشكله الإنساني بين العقل والوجدان، حيث يتحطم الوجدان والفن المعبر عنه بشكل رومانسي أمام العقل والعلم الرياضي المتبلور عنه.

تبدأ أحداث المسرحية حينما يحاول حاكم المدينة (كورش) الحصول على الاختراع الذي أنجزه (هراري) الذي (إخترع عقلاً آلياً يستطيع بطريقة ما أن ينسق الإنسان في معادلة ذات اتجاه خاص وحتمية معينة معطياً المفتاح الفعلي للسيطرة عليه، وتوجيه حركته كما يشاء)[1].

وفي ضوء ذلك يتباحث الحاكم مع مستشاره (فيدوس) في محاولة لإيجاد الطريقة التي تمكنهما من الحصول على الاختراع، بينما (فينيس) ابنة الحاكم تبدي سخريتها إزاء ما يفكر به والدها ومستشاره، معبرة عن إيمانها بالجمال الذي تغنى به فتاها (داريو) حينما عزف أغنية جاءت تحت عنوان (مادوز تحدق في الحياة)، ليقدم لنا من خلال تلك الأغنية رؤية المؤلف الخاصة بتحجر العقل الإنساني نتيجة لاستبدال الآلة بالإنسان، وبالتالي إلغاء حرية الفرد وتحويله إلى كينونة خاصة تتصف بالعزلة والتشوه.

إن سلطة مدينة الوقائع الدرامية غير المحددة مكانياً، والمحددة زمانياً بعصرنا الراهن، والمتمثلة بشخصية حاكمها (كورش)، تسعى للحصول على كلية القوة متمثلة في الاختراع العلمي الآلي للسيطرة على الآخر وامتلاك العالم، مرتئية رؤية هيجلية خالصة بأن العقل هو جوهر التاريخ، وأن فلسفة التاريخ المتقدمة دوماً للأمام إنما تصل بالمدينة إلى المستوى النظامي، متحققة في استيعاب كامل للمعرفة المطلقة، مثلما تتجسد الدولة بقوتها في روح

التاريخ المطلق، ويتمثل صراع الذات الثقافية من أجل الوجود فيما أسماه (نيتشه) بإرادة القوة[2].

وقد كان لـ (هراري) بوصفه رجلاً من رجال العلم ما كان للسلطة أن تحكم به، حيث عكف على العلوم الإنسانية ليتمكن في النهاية من اختراع عقل آلي طالما سعى إليه بعد انفصاله عن ابن أخيه وصديقه القديم (داريو)، مؤمناً بأن هذه الآلة هي التي بالإمكان أن تصبح القمة العقلية لكل نشاطات العالم، لذلك نجد أن حالة التهميش للإنسان والاستهتار بقيمه ومبادئه، تبدو واضحة في استخدام الحاكم لأبنته للوصول إلى (هراري) مستغلاً فتنتها وجمالها، ومتناسياً في الوقت نفسه حقيقة مشاعرها تجاه (داريو) عازف الكمان، يقول (فيدوس) متخابثاً: (كان فتاها يؤكد أن الآخر يريد الجمال بدوره، وهي وسيلة قديمة، إلا أنها كالمعادن الثمينة تحافظ على فعاليتها وقيمتها (ينظر إلى الفتاه مبتسماً) ولو شاء السحر لنلنا مبتغانا بلا عناء. فقفز الحاكم عن الأريكة باهتياج: فكرة بارعة يا فيدوس)[3].

لقد مثل الصراع بين القوى الفوقية للمجتمع والمتمثلة بالحاكم ومستشاره من ناحية وبين (هراري) صاحب الاختراع من ناحية أخرى، صورة للصراع غير المتكافئ، فالسلطة تسعى للحصول على العقل الآلي وذلك لتعزيز قوتها وهيمنتها، في حين يقابل ذلك (هراري) الذي يمثل الفرد الضعيف في هذا الصراع رغم محاولته الثبات وتأكيد هويته.

في البنية الدرامية لهذه المسرحية تنفجر الحبكة داخل وجود مكاني منعزل عن العالم المتحرك خارجه بلا نظام، ومحاط بستائر سميكة، وتتدرج فيه الألوان بين الأسود والأبيض فقط، فقد بدا تقسيم العالم إلى ثنائية متناقضة: العقل الخالص، والفن الخالص، متجسدتين في شخصيتي رجل العلم (هراري)، والفنان الموسيقي (داريو)، وبينهما يقف الحاكم (كورش) ومستشاره (فيدوس) وابنته (هيرا) الجميلة ابنة الأرض (جايا) في الأساطير اليونانية، والحدث المسرحي يبدو متوتراً، فالكل يعيش لحظة مصيرية هائلة فرضها الاختراع الجديد لرجل العلم)[4].

إن الانسحاب السريع للفنان من معركة الحياة إنما هو إعلان لهزيمة الوجدان أمام العقل البارد، مثلما يعلن رجل العلم فيما بعد هزيمته أمام آلته التي اخترعها، أمام العقل

الذي حاول به أن يخضع العالم له، فأخضع هذا العقل (الآلي) العقل الإنساني لنظامه، وأصبح سيداً له وللوجود البشري بأكمله، وهو ما دفع الجمال الكلي (هيرا) إلى أن تعبر على لسان رجل العلم بأنه ثمة رغبة غامضة بأعماقها تهفو لمستحيل لا يطال، وهو أن يصبح رجل العلم (العقلاني) ورجل الفن الوجداني رجلاً واحداً، لكن هيهات يحدث ذلك في عالم تحدق فيه (مادوز) وقد تحول إلى عالم من الحجارة، فبعد أن يموت الفن يموت صاحبه، ويفقد الكون القدرة على التمرد ويخضع للتأطير[5]، وكل تلك الأحداث يتم تصويرها في بنية درامية أطلق عليها (ونّوس) اسم (مسرحية مرورية)، فهي تجمع بين السرد والحوار وتتبنى إلى حد ما العبثية كشكل من أشكال الحداثة المسرحية ضمن بنية رمزية تجنح أحياناً للتجريد.

إن شخصيات هذه المسرحية قد عبرت عن هموم الفرد وصراعاته الداخلية ومعاناته ووحدته، ضمن مواقف عبثية تضافرت فيها تأثيرات الأساطير القديمة وأسطورة تمرد العقل الالكتروني على خالقه وسيطرته عليه، وقد جاءت (شخصيات نمطية تمثل الحاكم والعالم والفنان والأرض العطشى لوحدة العقل والوجدان معاً، وهو الأمل الذي ينهي به ونّوس مسرحيته الأولى هذه، صائغاً به أول لبنة في بناء نسقه التصوري المتكامل الذي يحكم إبداعه في مرحلته الأولى، الأمل في الخلاص من عالم محدب والاحتجاج على المجموع المتحجر الذي سحق ذاتية الفرد الفنان باسم العقل وجماعية الفعل، ثم يغتال في نهاية هذه المرحلة الفرد المتأمل المؤمن بالعلم والراغب في تحقيق الاستقرار في المجتمع)[6].

لقد فرض استبدال الآلة بالعقل الإنساني حالة من حالات تحجر الحياة الإنسانية جعلت الفرد ضمن نطاق من العزلة التي هدمت حلقة الوصل بينه وبين الماضي، وشيئاً فشيئاً انتفت عن هذا الفرد صفاته الإنسانية، وتعد شخصية (داريو) إحدى الشخصيات التي مرت بهذه التجربة المريرة، فقد رفض منذ البداية هذه الوضعية الغريبة، والمتمثلة بالسلطة والحبيبة والصديق، وقد أوصله اصطدامه بمن حوله إلى حالة من حالات ركود الموقف الإنساني الذي عزز لديه إحساس الرفض والهروب من العالم، يقول: (أنا أفهم أن تسجن السلطة نفسها في الكهوف، وهي دائماً حبيستها، أما أن يحتجز الجمال كهف فذلك ما لا يطاق، أو يفهم)[7].

ونتيجة للانحدار الفكري عنده اتجه إلى اختيار الموت بشجاعة في ظل حالة إحساسه باللاجدوى من وجوده، وقد تبلور ذلك الواقع من خلال تناوله (برشامة الموت فكان مصيره الانتحار، يقول: (لا فائدة. حانت اللحظة, ولن أحاول العبث، إنني أرفض أن أتحجر، أن اتمعدن، أترك رفضي للتاريخ، وفي هذه الآونة يختم تاريخ الإنسان ويتوقف)[8].

وإذا كان (داريو) قد اختار مصيره بنفسه، فإن (هراري) قد مثل الجانب الضعيف في هذا الصراع، وإن كان شعوره متمثلاً بالهوية والثبات، وقد عبر عن سخريته من قدرة الآلة على أن تحقق أحلام الحاكم حينما قال له: (لاشك أنك شيدت أحلاماً واسعة على هذه الآلة. فابتسم الحاكم: ربما. (...) ثم بلهجة مخادعة: وما دمنا سنشرف عليها كلنا، فلن تكرس بالتأكيد إلا للخير الذي نتمناه)[9].

وفي مسرحية (مدينة بلا عقول) للأديب (سليمان الحزامي) الصادرة عام 1971م، يتعرض المؤلف لأزمة الإنسان في المجتمع الآلي معبرا عن واقعه في ظل سيطرة الآلة وتمكنها من التحكم بكافة تفاصيل حياته، وإبقاءه يدور في فلكها حتى تتمكن من تحطيم روحه وكيانه الذاتي.

ومنذ البداية يظهر (عبد الآلات الأكبر) وهو يعد جموع البشر بالرفاهية والثراء إذا هم تحولوا إلى عبيد للآلات، ولتحقيق ذلك نجده يكلف (عبد آلة الموت) مهمة إقناعهم قائلا: (عليك أن تقنع هؤلاء الرعاع من البشر بأننا نبغي مصلحتهم.. ويجب أن تتكلم بكل وضوح.. أن تقول لهم أن عبد الآلة لن يعصى له أمر بعد اليوم.. لن يوجد له منافس في كل عمل يهدف إليه، يستطيع أن يسافر إلى القمر والمشتري، وإلى أي كوكب آخر - لن يقول له أحد أين التأشيرة- يستطيع أن يشتري ما يعجز عنه الآخرون لأنه سيكون ملكا للآلة... سيلعب كما يشاء بالمال. مع أنه لن يحتاج إليه)[10].

وحتى تأخذ الآلة سيطرتها الفعلية الكاملة على الإنسان، يعقد (الحزامي) تحالفا بين (عبد الآلات الأكبر) والرأسمالي (م) الذي يؤيد توجهاته في تحويل الناس إلى عبيد للآلة، لأن ذلك من شأنه أن يخدم طموحاته في تحقيق الوفرة المالية والإقتصادية.

وتترسخ مسألة إستعباد الآلـة للإنسـان حينمـا يـبرز خطرهـا علـى وجـوده بظهـور الإكتشافات العلمية الخاصة ب (عبد الآلات الأكبر)، فقد صمم صـاروخا وظـن أنـه قـادر على التحكم فيه، إلا أن الآلة اغتربت عنه، بل وتمردت عليه وأصبحت خطرا يهدد وجوده:

(عبد آلة الموت: الصاروخ.. الصاروخ ياسيدي.

الجميع: مابه؟!.

عبد آلة الموت: إنه يهوي.. يهوي نحو الأرض.

العبد الأكبر: يهوي.. نحو الأرض!؟. (يسمع صوت سـقوط هائـل.. يعقبـه انفجـار شديد للصاروخ).. الصاروخ ينطلق وفجأة يهوي نحو الأرض بدلا من أن يصعد إلى حيـث يجب.. والرادار الآلي (مستمرا) لو كان هذا العمل -أعـني التخريـب - قـد تم في مدينـة لا تحكمها العقول الآلية لانتهى الأمر.. ولكن أن يتم هذا التخريب في مدينتي الآلية)(11).

إن (عبد الآلات الأكبر) في المسرحية يعبر عـن مجتمـع الإسـتحواذ والسـيطرة، وهـو يشكل قوة قاهرة لأبناء الجنس البشري، ولا يتردد عن مشـروعه في تحويـل البشـر إلى آلات مستعبدة حتى لو كلفه ذلك أن يقوم بالقتـل، يقـول مخاطبـا بعـض الشخصـيات الأخـرى: (استمعوا إلي جيدا.. الموت مصيركم إذا ماوقفتم ضدي.. يجب أن أنجح فيما ذهبـت إليـه.. قد أحتاج للقتل.. سأقتل القادة.. الملوك.. كم من مليون قتلوا لينتصروا في معركـة مـا.. أنـا بحاجة للحظة الانتصار.. لذا.. لابد من القتل.. لابد من العنف.. لابد.. لابد...)(12).

ورغم سيادة القهرالذي يفرغ الشخصيات من طاقاتها النفسية والروحية، إلا أن (عبد الآلات الأكبر) يحاول الإستخفاف بعقول الشخصيات حينما يعبر لهم عن أحلامه في خلـق مجتمع مثالي تمحى فيه الفوارق الطبقية التي من شأنها أن ترسخ مقولة السيد والعبـد، وكـل ذلك لا يخرج عن كونه خطبا وشعارات زائفة إذا ما أخذنا بعـين الإعتبـار أن (عبـد الآلات الأكبر) هو شكل من الأشكال المعبرة عن السـلطة الفرديـة الـتي تعتمـد العنـف مـن أجـل الوصول إلى أهدافها، ورغم ما تتظاهر بـه هـذه السـلطة إلا أنهـا لا تتـوانى عـن (التقسـيم الطبقي إلى أناس آليين"صفوة" يمتلكون ويأمرون، وفـرافير آدمـيين هـم بقيـة النـاس العـاديين الرافضين للآلية أو للقولبة أو للخرتنـة في ظـل نظـام شمـولي آلـي أو أفـراده عبيـدا للآلـة

يحكمهم بشكل فاشي شمولي "عبد الآلات الأكبر"، والذي يحلم أن يشيئ ويخرتت البشر، كنموذج ديكتاتوري لايرضى بغير الطاعة والخنوع)[13].

وفي إطار محاولاته لترسيخ أسطورة الرجل الأوحد، تتجاوز أحلام (عبد الآلات الأكبر) في تحقيق العبودية للآلة من مدينته إلى خارجها، وبذلك فهو يريد للعبيد أن يتكاثروا في هذا المجتمع الذي بات الإنسان يعيش فيه اغترابا آليا ونفسيا رسخته مجموعة المتناقضات الإجتماعية والسياسية، ولا يتردد في استخدام أساليب الترغيب والترهيب لإجبار الجماهير على القبول بأسطورة الرجل الأوحد، بل أن (عبد آلة الموت) يقوم بتوزيع كلام ملفق على الصحف التي تعمل هنا وهناك وذلك لتحقيق هذه الغاية.

إن المستعبدين من قبل الآلة يمنهجون تفكيرهم وسلوكهم طبقا لأنظمة التفكير الآلي محاولين تجاوز الطابع الإنساني، مما يرسخ لديها حالة التشيؤ نتيجة لفقدانها جوهرها وآدميتها وقدرتها على التفكير، وتصبح شخصيات جوفاء من الداخل ولكنها تتميز بمظهرها الخارجي الذي يشكل فيه زي البدلة الآلية معادلا موضوعيا للتحول والقولبة وإختفاء التميز الإنساني في ظل سيادة الشكل الآلي، يقول (عبد الآلات الأكبر) مخاطبا إحدى الشخصيات: (عليك أن تلبس البدلة الآلية – لتكون قدوة.. هيا يا كرمتي خذي هذا السيد الفاضل واعطيه ما يريد من بدل آلية– فهو قد أصبح منا)[14].

ولأن (الحزامي) يؤمن بأن الآلة تجرد الإنسان من صفاته فيهلك مع مرور الزمن، فإنه يسعى إلى فضح الشعارات التي يطلقها (عبد الآلات الأكبر) حول انه قد جاء لخدمة الشعب وتقديم خلاصة أفكاره حول مجتمع آلي، يسكنه إنسان يعبد الآله فيدخلها في كافة تفاصيل حياته حتى تحقق له الراحة، وهذه الشعارات الهدف منها قولبة الإنسان في الإطار الآلي، ومن ثم إغترابه عن الوجود، وبالتالي ضرورة أن تكون هناك بداية للتمرد على هذا الواقع، فلا يتوانى (الحزامي) عن تشكيل المرحلة الأولى للوعي من قبل (الآلي الرابع) الذي توصل إلى أن سيطرة الطابع الآلي على الإنسان هو الذي سيفرض عليه أن يضل طريقه ويفقد هدفه في الحياة، وفي مرحلة لاحقة تتشكل حالة التمرد ليظهر (الصبي) وهو يقول ل (عبد الآلات الأكبر): (لن تستفيد من موتي...، ولا أسمح لك بإهانتي (موجها الكلام إلى م)، وثق أن تهديدك لن يفيد معي.. عليك أن تدفع الحرية لأبناء هذا الشعب.. أنت يا سيدي

بآليتك التي تريد أن نتحول إليها تقتل الحرية.. دع الحرية غذاء للشعب)[15]، وهـذا الموقـف يقفه (الفتى الأول) الذي ينتمي ل (منظمة التحرير من الآلة) الذي يؤكـد أن أحـلام (عبـد الآلات الأكبر) في خلق مواطن مثالي آلي قد انتهت إلى الفشل، لأنه لا يمكـن لـه أن يـنجح في قتل حرية الإنسان وتغيير طبعه.

ومن الملاحظ أن (الحزامي) وبعد أن أحالنا في مسرحيته إلى جيش مـن الآلـيين، قـد إختار أن يكون لهم بعض المعارضين من الآليين أنفسهم الذين اكتشفوا عمق أزمتهم، أو من بعض الفتيان والصبية الذين يمثلون الجيل الجديد المعارض لتوجهات الجيل القديم.

إن المجتمع الآلي يقدم لنا عالما ماديا لا تخرج فيه الثقافة والفنون عـن كونهـا بضـاعة، وهو عالم لايؤمن بالحب بقدر ما تكون فيـه الحريـة الجنسـية ومفـاتن الجسـد بضـاعة يمكـن عرضها إلى جانب إستمرارية العمل، فهاهي (عبدة الكروم) تبدو وهي تتحـرش بعـدد مـن عبيد الآلات، فبعد انساقت نحـو(عبـد الآلات الأكـبر) واكتشـفت مـن خلالـه أن لا قيمـة للحب، تعود من جديد وقد غيرت ملابسها إلى ملابس عصرية مغرية، وذلك لإغواء (عبـد آلة النار):

(عبدة الكروم: هل أعجبك فستاني الجديد؟.

عبد آلة النار: (ملتفتا إليها) ياللروعة.. ماهذا الجمال؟.

عبدة الكروم: إنه لك ياعزيزي (تقترب منه) إننا لم نتمتع سويا منذ مدة.

عبد آلة النار: منذ أربعة أيام..

عبدة الكروم: والآن.

عبد آلة النار: (محاولا أن يبتعد عنها) إنتظري.. انتظري حتى أنتهي من عملية إطلاق الصاروخ.

عبدة الكروم: (تقترب منه) لا أستطيع أن أنتظر أكثر من هذا.

عبد آلة النار: لقد أمرني بإطلاق الصاروخ.. وأنت تعرفين النتيجـة إذا تـأخرت عـن تنفيذ الأوامر.

عبدة الكروم: لا تخف منه.. أنا أحميك.

عبد آلة النار: لن تستطيعي.. إنه صاحب الأمر في هذه المدينة)[16].

ولا تقتصر هذه الحالة على (عبدة الكروم) التي تعيش هلعا جنسيا، وإنما يمتد الأمر إلى غيرها من الآليين، ومن الملاحظ أنه ورغم حالة الضبط التي يتصف بها مجتمع الآلة، إلا أن هذا المجتمع يبقى في حالة من القلق الوجودي على مصيره إذا ما انقلبت الآلة عليه، وتحولت من فعل البناء إلى الهدم والتدمير،

إن (الحزامي) في مسرحيته يبحث عن استقلال الإنسان وتحرره من عبودية الآلة وما تسببه من قهر واغتراب لأبناء الجنس البشري، محاولا الكشف عن مكانة الإنسان وقيمته الغائبة في ظل مجتمع سيطرت عليه الآلة وانتشر فيه الخواء الفكري والثقافي.

هوامش الفصل الثامن

هوامش المبحث الأول:

1- زكريا، فؤاد، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975 م، ص 288.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص 299.

3- ينظر: أفلاطون، جمهورية أفلاطون، ترجمة. حنا خباز، بغداد: مكتبة النهضة، 1986، ص.4.

4- زكريا، فؤاد، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، ص291، نقلاً عن: أرسطو طاليس، كتاب السياسة ج1، الفصل الرابع، 1253ب.

5- برنال، ج.د، العلم في التاريخ، م 2، ترجمة. شكري إبراهيم سعد، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1982م، ص35.

6- ينظر: زكريا، فؤاد، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، ص 313.

7- ينظر: المصدر نفسه، ص321.

8- نوربرت فينر: (1894- 1964) عالم رياضي فلكي ودكتور في الفلسفة ومؤسس السيبر نطيقا، حقق نتائج هامة في التحليل الرياضي ونظرية الاحتمال وقد أفضت دراسته لعمل التحكم الإلكتروني والآلات الحاسبة، من مؤلفاته: (السيبر نطيقا أو التحكم والاتصال في الحيوان والآلة) 1948م.

9 - ينظر: عباس، فيصل، الفلسفة والإنسان...، ص 28.

10- كارل ماركس : (1818-1883 م) فيلسوف ألماني ومؤسس الشيوعية العلمية وفلسفة المادية الجدلية والمادية التاريخية ومعلم البروليتاريا العالمية، تأثر بفلسفة هيجل، من أهم مؤلفاته: (رأس المال).

11- بيير جوزيف برودون : (1809-1865 م) شخصية سياسية فرنسية وفيلسوف مثالي وعالم اجتماع واقتصاد وأحد مؤسسي الفوضوية، من مؤلفاته : ما هي الملكية 1840م، وفلسفة البؤس 1846 م.

12- ماركس، كارل، بؤس الفلسفة، ترجمة. أندريه يا زجي، دمشق : دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، 1958 م، ص 129.

13- المصدر نفسه، ص 130.

14- نيقولاي برديائيف : رائد الفلسفة الوجودية في روسيا، ولد عام 1874 م، درس في المدرسة الحربية بكييف ولم يستمر بها إذا التحق بالجامعة لدراسة العلوم الطبيعية والقانون، من مؤلفاته : مشاكل المثالية، وأصل الشيوعية الروسية.

15- ينظر: بردیائيف، نيقولاي، العزلة والمجتمع، ترجمة. فؤاد كامل، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986م، ص8.

16- المصدر نفسه، ص 134.

17- ينظر. زكريا، فؤاد، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، ص 383.

18- ينظر: المصدر نفسه، ص (383 – 384).

19- فرانز فانون: هو زنجي من المارتينيك، عانى من وجود الاستعمار الفرنسي مما جعله يتعاطف مع ثورة الجزائر، عام 1957 م عمل رئيسا لمستشفى للأمراض العقلية، توفي في واشنطن عام 1961 م، من مؤلفاته: معذبو الأرض، وسسيولوجيا ثورة.

20- هربرت ماركوز (1898 – 1979 م) ولد في ألمانيا من أب وأم يهوديين، درس على يد (هيدجر) وحصل على الدكتوراه في الفلسفة عام 1920 م، من مؤلفاته : العقل والثورة.

21- ماركوز، هربرت، الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت: دار الآداب، ط3، 1988م، ص6.

22- جورج طرابيشي، مقدمة كتاب الإنسان ذو البعد الواحد، تأليف هر برت مار كوز، بيروت: دار الآداب، ط 3،1988،ص9.

23- ينظر: المصدر نفسه، ص 14.

24- ينظر: المصدر نفسه، ص13.

25- ماركوز، هربرت، الإنسان ذو البعد الواحد، ص16.

26- ينظر: المصدر نفسه،ص 18.

27- أريك فروم: (1900-1979م) عالم نفس ألماني، هرب إلى أمريكا من الاضطهاد النازي عام 1932، وعمل مدرساً في جامعاتها، وأمضى سنوات عمره الأخيرة في سويسرا.

28- عوض، يوسف نور، نقد العقل المتخلف، بيروت: دار القلم، ط1، 1985، ص16.

29- الخطيب، عبدالله، الإنسان في الفلسفة، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2002م، ص31.

30- ينظر: فرايري، باولو، تعليم المقهورين، ترجمة.يوسف نور عوض، بيروت : دار القلم، ط 1، 1980 م، ص 27.

هوامش المبحث الثاني:

1- ينظر: الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين ج 4، تحقيق مهدي المخرومي وإبراهيم السامرائي، بغداد 982 م، ص (409 – 411).

2- الرازي، محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح، بيروت : دار الكتاب العربي، 1981 م، ص 470.

3- المصدر نفسه، ص470.

4- يودين، روزنتال، ي، الموسوعة الفلسفية، ترجمة. سمير كرم، بيروت، دار الطليعة، ط2، 1980م، ص 26 م.

5- ينظر: اسكندر، نبيل رمزي، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص 25، نقلاً عن:

Joh son, Frank, Alienation : Overwiew and Introduction, Inf, Johnson(ed) n Alienation,op.cit.p.6.

6- ينظر: المصدر نفسه، ص (28 - 29).

7- خليف، فتح الله، الاغتراب في الإسلام، الكويت : وزارة الإعلام، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر العدد الأول، 1979م، ص88.

8- أويزرمان، ثيودور، تطور الفكر الفلسفي، ترجمة. سمير كرم بيروت : دار الطليعة، ط1، 1977 م، ص175.

9- اسكندر، نبيل رمزي، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص78، نقلا عن:

Eneyelopeica Britanica, CP:cit.p.p574-575.

10- ينظر: عباس، فيصل، الفلسفة والانسان..، ص226.

11- ينظر: غيث، عاطف، الموقف النظري في علم الاجتماع، الاسكندرية: دار الكتب الجامعية، 1972م، ص 232.

12- ينظر: اسكندر، نبيل رمزي، الاغتراب وأزمة الانسان المعاصر، ص(185-192).

13- مار كوز، هربرت، الإنسان ذو البعد الواحد، بيروت: دار الآداب، ط 3،1988م، ص 18.

14- ينظر: احمد، قيس هادي، الإنسان المعاصر عند هربرت ماركوز، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1980 م، ص91.

15- ينظر: مار كوز، هربرت، الإنسان ذو البعد الواحد، ص (190 - 191).

16- ماكوري، جون، الوجودية، ص295.

17- ينظر. اسكندر، نبيل رمزي، الاغتراب وأزمة الانسان المعاصر، ص(279-280).

18- المصدر نفسه، ص281، نقلاً عن:

Kaufmann, Weethe Inevitabilty of Alienation, OP.Cit.P.XXV.

19- المصدر نفسه، ص(281-282).

20- ينظر: ماكوري، جون، الوجودية، ص(295-296).

21- الجابري، علي حسين، الانسان العربي بين إغترابين أم بين قرنين؟ في: الفلسفة والانسان العربي في القر علي حسين الجابري، الانسان العربي بين إغترابين أم بين قرنين؟ في: الفلسفة والانسان العربي في القرن الحادي والعشرين، أعمال المؤتمر الفلسفي العربي الثاني لبيت الحكمة، بغداد: بيت الحكمة، ط1، 2002م، ص 319.

22 - سعد، حسن، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة، ص19.

هوامش المبحث الثالث:

1- صوفي تريدويل (1890-1970م): ولدت في ولاية كاليفورنيا بالولايات المتحدة من أصل إسباني إنجليزي، اشتغلت بالتمثيل إلى جانب التأليف المسرحي، من مسرحياتها: أوه آيها العندليب 1925م، والوادي المقفر 1932م.

2- كتبت صوفي تريدويل مسرحية (الآلية) Machinal عام 1928م، وقد ترجمها أنور المشري تحت عنوان (الآلة البشرية) عام 1963م، ثم أعاد يوسف الشاروني ترجمتها تحت عنوان (الآلية) عام 1988م.

3- ينظر. الشاروني، يوسف، مقدمة مسرحية الآلية، الكويت: وزارة الإعلام، 1988، ص (5- 6).

4- أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979، ص184.

5- الشاروني، يوسف، مقدمة مسرحية الآلية، الكويت: وزارة الإعلام، 1988م، ص 5

6- تريدويل، صوفي، الآلية، ترجمة وتقديم. يوسف الشاروني، الكويت: وزارة الإعلام، 1988م، ص26.

7- ينظر. نيكول، الارديس، المسرحية العالمية، ج 5، ترجمة. نور شريف، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966م، ص 67.

8- العذارى، طارق، المسرح التعبيري، أربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ب ت، ص (181 - 182).

9- تريدويل، صوفي، الآلية، ص 60.

10- المصدر نفسه، ص 76.

11- ينظر. العذارى، طارق، المسرح التعبيري، ص (182 - 183).

12- تريدويل، صوفي، الآلية، ص 158.

13- المصدر نفسه، ص 170.

14- زهران، سعد، مقدمة مسرحية التيه أو كل في بيدائه، القاهرة: وزارة الثقافة، الدار القومية للطباعة والنشر، 1966م، ص 12.

15- ولد(ميلان كونديرا) في تشيكوسلو فاكيا السابقة عام 1929م، وهاجر من وطنه التشيكي إلى فرنسا عام 1975م، أي بعد الغزو السوفياتي له عام 1968م، وكان والد (كونديرا) عازفا للبيانو ومدرسا للموسيقى، ولقد درس (كونديرا) نفسه الموسيقى ثم علم الجمال والفلسفة وتاريخ الأدب وفن السينما، وقبل لجوئه إلى فرنسا قام بتدريس الأدب العالمي في أكاديمية براغ للفنون. بدأ(كونديرا) حياته الأدبية بنظم الشعر، لكن شعره اصطدم بمبادئ وتعاليم الواقعية الاشتراكية التي كانت سائدة في تشيكو سلوفاكيا آنذاك نتيجة للحكم الشيوعي، إذ أن شعره قد غلب علية العناصر الحسية المعبرة عن الجنس والشهوة، ثم تحول (كونديرا) بعد ذلك، ومع بداية الستينات،إلى كتابة المسرح،ثم استقر على اختيار الرواية كجنس أدبي مفضل لدية.

16- كونديرا، ميلان، أصحاب المفاتيح (مسرحية)، ترجمة.سليم الجزائري، دمشق: دار الجندي للنشر والتوزيع، ط1999،1م، ص(17-18).
17- المصدر نفسه، ص20.
18- ينظر. رونزر، يان، أصحاب المفاتيح: قيم أدبية وفلسفية عديدة، مقدمة مسرحية أصحاب المفاتيح، ص8.
19- ميلان كونديرا، أصحاب المفاتيح، ص32.
20- المصدر نفسة، ص33.
21- ينظر. الكردي، محمد، فن الرواية عند ميلان كونديرا، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،مجلة فصول، العدد66، ربيع2005م، ص111.
22- كونديرا، ميلان، أصحاب المفاتيح، ص44.
23- ينظر. رونزر، يان، أصحاب المفاتيح :قيم أدبية وفلسفية عديدة، ص9.
24- كونديرا، ميلان،،أصحاب المفاتيح..، ص56.
25- المصدر نفسة، ص27.
26- ينظر. رونزر، يان، أصحاب المفاتيح :قيم أدبية وفلسفية عديدة، ص10.
27- كونديرا، ميلان، أصحاب المفاتيح، ص(67-68).
28- الكردي، محمد، فن الرواية عند ميلان كونديرا، ص123.
29- كونديرا، ميلان، أصحاب المفاتيح، ص69.

هوامش المبحث الرابع:

1- ونّوس، سعد الله، مادوز تحدق في الحياة، بيروت: مجلة الآداب، العدد 6، حزيران 1963م، ص 34.
2- ينظر. عطية، حسن، إرهاصات تجريبية في أعمال سعد الله ونّوس الأولى - صراع الذات التاريخية والثقافية، القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، مجلة المسرح، العددان 165 - 166، أغسطس - سبتمبر 2002م، ص 57.
3- ونّوس، سعد الله، مادوز تحدق في الحياة، ص 36.
4- ينظر. عطية، حسن، إرهاصات تجريبية في أعمال سعد الله ونّوس الأولى، ص 57.
5- ينظر. المصدر نفسه، ص 57.
6- المصدر نفسه، ص 58.
7- ونّوس، سعد الله، مادوز تحدق في الحياة، ص 37.
8- المصدر نفسه، ص 36.
9- المصدر نفسه، ص 39.

10- الحزامي، سليمان، مدينة بلا عقول، بيروت: دار العودة، 1971م، ص 15.
11- المصدر نفسه، ص39 وما بعدها.
12- المصدر نفسه، ص (44 و63).
13- العشري، احمد، الإغتراب التكنولوجي في مدينة بلا عقول، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنـون والآداب، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الأول، يوليو/ سبتمبر1996م، ص100.
14- الحزامي، سليمان، مدينة بلا عقول، ص61.
15 - المصدر نفسه، ص(55، 58).
16- المصدر نفسه، ص(31، 32، 33).

الفَصْلُ التَّاسِعُ

المسرح وقضية الموت





الذخيرة العربية

الفصل التاسع

المسرح وقضية الموت

أولا: الموت في الفكر الفلسفي:

منذ بدء التفكير الإنساني حظيت الفلسفة بمكانة هامة كظاهرة بشرية وضرورة إنسانية تسهم في الإجابة عن الأسئلة النابعة من صميم الوجود، والتي ظلت تلح على الإنسان في كل زمان ومكان لإيجاد تفسير شامل للحقائق المتعلقة بالكون والحياة والمصير الإنساني، لكن الفيلسوف لا يمكن أن يقدم لنا الحلول النهائية للقضايا الكبرى التي تشغل أبناء الجنس البشري لاسيما قضية الموت التي أخذت أهمية كبيرة لإرتباطها الجوهري بحقيقة وجود الإنسان، وقد إهتمت الفلسفة بإثارة الأسئلة حول طبيعة الإنسان ومعنى وجوده ومصيره، وتفاعله مع الطبيعة بوصفه كائناً نوعياً شاملاً، يسهم بشكل فعّال في صياغة العالم الموضوعي، وقد حاول الفكر الفلسفي التعامل مع الإنسان على أنه ذات فاعلة في التاريخ، حيث ذهب (روجيه جارودي) إلى التأكيد على (أن البشر هم الذين يصنعون تاريخهم، لكنهم لا يصنعونه عسفاً أو إعتباطاً في شروط يختارونها بأنفسهم، وإنما في شروط معينة مباشرة وموروثة من الماضي)[1]، لذلك تركز إهتمام الفلاسفة على الكشف عن العلاقة الجوهرية بين الإنسان وعالمه المحيط، ودراسة حركة الوجود في محاولة منهم لمعالجة المشكلات التي يحفل بها المجتمع الإنساني، وقد شكلت قيمة الإنسان وفعاليته الوظيفية محوراً هاماً من محاور الفلسفة.

ويعد (سقراط) أحد الفلاسفة الذين اهتموا بمناقشة قضية الموت، (إن الموت عند سقراط هو شيء بعينه، وهو يعبر عن إنفصال النفس عن الجسم)[2]، وهذا الإنفصال فيما

بين النفس والجسد الذي يتحقق بتحقق الموت، هو الذي يفضي في جوهره إلى بيـان الحقيقـة التي تكتنف غموض الوجود الإنساني الذي يسعى الفلاسفة سعياً دؤوباً لإستكشافه.

لم يكن تفسير (سقراط) لطبيعة الموت تفسيراً متحجراً، فالموت إما أن يكون نوماً بـلا أحلام، وإما هجرة الروح إلى عـالم آخـر، ويـرى (أكزينوفـون) أن مـن أسـباب شـجاعته في مواجهـة المـوت، هـو إحساسـه بـأن المـوت سـيجنبه ضـروب العجـز والبـؤس المرتبطـة بالشيخوخة[3]، فبعد أن حكم القضاة عليه بالموت، أكد (سـقراط) أنـه كـان بإمكانـه تجنـب الموت إذا إستخدم فطنته، لكنه اختـار ألا يفعـل ذلـك، فقـد فضـل أن يمـوت علـى مبادئـه بشجاعة وإقدام، محققا بذلك حالة التطهر بالذات التي تعود للأورفية.

وتعد فلسفة (هيجل) (1770-1831) نتاجاً متطوراً للفكر البشـري المتقـدم جـدلياً عبر العصور، حيث استوعبت شتى مجالات المعرفة البشرية، مشكلة بـذلك انموذجـاً معرفيـاً متكاملاً يعبّر عن محاولة فهـم الوجـود الإنسـاني فهمـاً عقلانيـاً، ويمكـن القـول أن فلسـفة (هيجل) قد اشتملت على بذور الاعلان عن موت كثير من القداسات كموت الإله ونهايـة التاريخ وموت التراجيديا.

فقد ذهب (هيغل) إنطلاقاً من رؤية العالم الأخلاقية لـدى (كانـت) إلى (أن الشـعور بالذات قد أضيع في إله، فيما وراء الإنسان، ومع ذلك هو من وضـع الإنسـان)، وإلى ذلـك وجه الهيجليون الأوائل تفكيرهم منتقدين الضياع الديني لدى الإنسان الذي بـدأه (هيجـل) وأنجزه (فيورباخ)، وهذا النقد كانت بذرته موجودة من قبل في المسيحية الحية، التي بموجبهـا تأنس الله الأب أو ال (في- ذاته)، وتأله الإنسان بوصفه جسداً قدسياً للمسيح[4].

لقد برزت قضية الموت ضمن تياري الحداثة وما بعد الحداثة[5] اللذين عنيـا وبشـكل واضح بوضع رؤية خاصة للوجـود والفكـر الإنسـاني، وقـد شـكل (فريـدريك نيتشـة)[6] فلاسفة المشهد الحداثوي، وذلك من خلال طروحاته الفلسفية المتقدمة التي رأى من خلالهـا أن الحداثة (كانت في انتصار الوعي، استلاب الطاقة الإنسانية التي تنفصل عن نفسها وترتـد على نفسها حين تتطابق مع إله، مع قوة غير إنسانية على الإنسان أن يخضع لها. لقـد قـادت الحداثة إلى العدمية، إلى استنفاد الإنسان الذي أسقطت كل قوته علـى عـالمٍ إلهـي، علـى يـد

المسيحية، وليس له ما يخصه سوى ضعفه، مما يقود إلى انحطاطه والى اضـمحلاله المحتـوم. إن قلب القيم يفضي إلى نبذ هذا الاستلاب واسترداد الإنسان لكيانه الطبيعي، لطاقتـه الحيويـة، لإرادة القوة لديه)[7]، وبذلك فإن (نيتشه) يقرّ ومن خـلال فلسـفته العدميّـة بمـوت الحقيقـة المطلقة، وأنه لا قيمة للقيم السامية التي ترسخت منذ العصور السالفة، كالإقرار بوجود الإله وبضرورة أن يُعبد من قبل الإنسان، لأن هذه القيم أصبحت مع مجيء عصر الحداثـة عـدماً، ففقدت بذلك معانيها وحقائقها.

ويمكن القول أن المعتقدات الخاضعة لفلسفة الدين حـول حقيقـة وجـود الإلـه، قـد تعرضت ومنذ العصر الحديث لإشكالية فلسفية دينية حقيقية، وقـد كـان ذلـك مـن خـلال إعلان مقولة (موت الإله)، وذلك ضمن نظرة شـكلت أساسـاً للفكـر الوجـودي، ويمكـن القول أن كلاً من (هيجل) و (نيتشة) (ملحدٌ وقائل بمذهب الجبرية، ومع ذلك فقـد إتخـذت فلسفة كل منهما إتجاهاً مناقضاً تماماً لإتجاه فلسفة الآخر. مثـال ذلـك أن (هيجـل) يـرى أن عدم وجود الله إفتراض يمكن إثباته، في حين نجد أن (نيتشة) يعتـبر مسـألة عـدم وجـود الله مسألة إنسانية)[8].

وإذا كان الفكر الفلسفي الإلحادي عند (نيتشة) يقودنا إلى أن موت الإله يعني ضـمنياً تأكيد وظيفة الإنسان وتفوقه، فإن موت الإنسان من شأنه أن يحقق الحياة للإله الـذي يسـمو فكرياً فوق مستوى الطبيعة. وفي ضوء ذلك فقد حدد (نيتشة) موقفه من الإله حينما كتب في كتابه (هكذا تكلم زرادشت): (مررت أمـس قـرب جـدران الحديقـة وقـد أخلقهـا الـدهر، فسمعت من حارسين خمس كلمات تدور على القديم البالي، قال أحدهما: إن هذا الإلـه لا يعتني برعاية أبنائه، فالآباء من البشر أشد عناية منه بأبنائهم. فأجاب الآخر: لقد أدركه الهرم، فهو لا يهتم لهم. وهل لهذا الأب من أولاد؟ من سيثبت هذا إذا لم يثبته بنفسه؟ ولطالما تقـت أن أراه آتياً ببرهانه (...)، إنه ليستصعب الإثبات، ولكنه يتمسك بأن يؤمن الناس به. أجل! إن الإيمان ينقذ هذا الأب، وإذا قلت الإيمان، فإنما يعني إيمانه هو بنفسـه، وتلـك شـيمة مـن بلغوا من العمر عتيا...)[9].

لقد كان لأفكار (نيتشة) صداها في الحقـل الفلسـفي، ولقيـت مقولـة (مـوت الإلـه) إهتماماً عند غيره من الفلاسفة أمثال: مارتن هيدجر، البير كامو، وجان بول سارتر.

ولم يخف الفيلسوف الوجودي (جان بول سارتر) (1905-1980م) موقفه الواضح من الإله، حيث تبنى موقف (نيتشة) الفلسفي، وقد تأثر (سارتر) بالأحداث المأساوية التي إجتاحت القرن العشرين لاسيما الحربين العالميتين الأولى والثانية، (وربما بدا غريباً أن يدع مثل هذا الملحد الصريح مكاناً هاماً لله، لكن إلحاد سارتر إلحاد غريب، إنه لا يقول مع ذي النزعة الإنسانية الصادقة، إنه لا يوجد معنى يمكن أن تصف به كلمة "الله"، إنه يزيل مفهوم الله وينحيه جانباً على أساس أنه خيال بعيد، إن ما يسميه (سارتر) بموت الله يعني عنده معنى عميقاً بل أنه معنى مأساوي)[10]، وبذلك إرتبطت معضلة وجود الله عند (سارتر) بدوره في إنقاذ البشرية والعالم، وحينما لم يحقق الإله الطمأنينة والأمان للإنسان، أصبح بذلك جديراً بأن يوصف بأنه إله ميت، قال (سارتر): (لقد مات الإله ويجب ألا نعني بذلك أن الله غير موجود، أو أنه لم يعد موجوداً. لقد مات الإله، أما كان يحدثنا، وهو اليوم صامت؟ أجل، لم يبق لنا غير جثته لربما إنسل خارج العالم، إلى أحد الأمكنة كما تنسل روح الميت؟ لربما كان حلماً فقط)[11].

إن (سارتر) يسلم ضمنياً بوجود الإله، ولا يرى مانعاً يحول دون ذلك، ولكنه يرفضه ويرفض الخضوع إليه متكابراً من منطلق وجودي إلحادي هو وليد للإرادة لا وليد للعقل، وكل ما تريد الوجودية إظهاره هو أنه حتى لو كان الله موجوداً لما تغيّر شيء، ولما إستطاع وجوده أن يحدث أي تغيير، وهي بذلك تنطلق من أجل الدعوة لإنسانية متفوقة، يستمد فيها الإنسان وجوده من ذاته، ليظهر الإنسان بصورة إله صغير، له القدرة على أن يكون سيد مصيره من خلال إرادته الخالقة التي تهبه الحرية والإقتدار.

ويؤكد (مارتن هيدجر)[12] أن أزمة الحداثة قد تبلورت من خلال المأزق الذي وقعت فيه النزعة الإنسانية، فحين نبذت فكرة الإلهية واستبدل بها الإنسان، أصبح الإنسان مركز الكون، فالبشر ينظرون لأنفسهم بأنهم مقياس كل شيء بدلاً من أن يتبينوا الاختلاف في الوجود، وحينئذٍ فليست التكنولوجيا هي المقابل للنزعة الإنسانية، و إنما تعبر عن نزعة الإنسان في التحكم بالطبيعة، يقول (هيدجر): إن جوهر التكنولوجيا ليس تكنولوجيا، والخروج من هذا المأزق يكمن في تفهم وضعيتنا[13].

وفي الوقت الذي نادت به فلسفة (نيتشه) العدمية بموت الإله، أقرّت بدلاً منه بظهور الإنسان الأقوى، المتفوق على الجماعة أو (السوبرمان)، حيث اشترط عليه لكي تتحقق حريته بأن يتجاوز سلطة الإله ويعلن موته، وبتأكيد (نيتشه) على إرادة القوة، فقد خالف المعايير الأخلاقية وذلك حينما وضع القوة بمواجهة البؤس، مما جعل أخلاق البطل واقعة فيما وراء الخير والشر.

إن تبشير (نيتشه) بالإنسان الأقوى، هو دعوة إلى النخبوية، ورفض لظهور الإنسانية الجماعية، ذلك أن الوظيفة الصحيحة للمجتمع تكمن في ولادة تلك القلة من العظماء الذين يحققون المثل الأعلى الأرستقراطي، وليس بالضرورة أن يكون الإنسان المتفوق رجل دولة أو ديكتاتوراً، إنما أبطال إرادة القوة الحقيقيين هم الأدباء والفنانون كونهم يغنون البشرية روحياً، ويرى البعض أن إنسان (نيتشه) المتفوق هو النموذج المثالي للقائد النازي، وبذلك فهو عدو للإنسانية ويزدري الجماعة ويعدها مجموعة من العبيد الذين لا يستحقون غير هذا المصير[14]، وقد أفضت فلسفة (نيتشه) عن الإنسان الأقوى إلى أن يبلور (هيدجر) الجوهر الحقيقي لفلسفته الوجودية القائمة على الذاتية المحضة، مما كان له الأثر في عد (هيدجر) بأنه فيلسوف الحزب النازي ولاسيما حينما وصف الفوهرر (أدولف هتلر) بأنه الحقيقة الألمانية المتجسدة وقانونها، وهو عنده رمز لمفهوم اكبر هو مفهوم الصفوة المختارة القادرة وحدها على إغناء الوجود وإخصابه.

إن ديالكتيك الإلهي والإنساني عند نيتشه قد أدى في نهاية الأمر إلى اختفاء كل من الله والإنسان وراء شبح الإنسان الأعلى الذي لا هو بالإنسان ولا هو بالله، وهكذا بقي (نيتشه) قلقاً معذبا يراوده الحنين إلى الله ويؤرقه الصعود إلى القمم العليا، وتتنازعه أيضا رغبة عارمة في الانحدار إلى هاوية العدم، من هنا اتخذ إلحاده طابعاً مشوباً بالحنين إلى الله مغايراً لإلحاد فيورباخ، فقد حاول (نيتشه) الاستغناء عن الله، لكنه لم يستطع الاستغناء عن وظيفته، حيث بقي عدو الله الحميم أو صديقه اللدود[15].

وكان لإعلان (نيتشه) عن موت الإله أثره ببلورة مقولة (موت الحضارة الغربية) التي ترسخت نتيجة لانهيار القيم التقليدية والحقائق الأزلية الأبدية المرتكزة على الديانة المسيحية.

إن القوة الدافعة الكلية للتطور والتي بلورتها فلسفة (نيتشه) من خلال مفهوم إرادة القوة، هي التي عززت عقيدة العود الأبدي لجميع الأشياء مقابل النظرية العلمية للتقدم، ويمكن القول أنه بالنظر إلى حركة التاريخ وارتباطها بعقيدة العود الأبدي، يمكننا أن نتوصل إلى الإقرار بحالة من الموت الوظيفي التي تتأسس نتيجة للتكرار في التاريخ، (وكان نيتشه يؤمن أيضاً بأن عقيدة العود الأبدي هي أقوى تأكيد للحياة. فهي في كل لحظة تربط النهاية بالبدء. وهي تحيا في دارة العود الأبدي. وقد يتفق أن تكون المسافة التي تفصل النهاية (الموت) عن البدء (ولادة جديدة) مسافة واسعة، ولكنها ليست شيئاً إذا كانت الحياة حياة جديدة، حياة لانهائية في الغالب، وبهذا المعنى حياة خالدة)[16].

وفي هذا السياق اتخذت معظم النظريات المعاصرة من مقولة (موت الإنسان) أساساً نظرياً في تناولها لأزمة الانسان واشكاليته الوظيفية في الوجود، لا سيما في ظل سيطرة السلطة واستحواذها على الإنسان والمجتمع، وقد ذهب بعض النقاد إلى أن مقولة (موت الإنسان) قد ارتبطت بالنزعة البنيوية، وقد كان ل (الكسندر كوجيف) وجهة نظره حول هذه المقولة، اذ (ليس المقصود عنده بهذا الموت نبوءة كارثية كونيّة أو بيولوجية، وانما معناه موت ذلك الكائن الذي يحمل (...) سلطة التغيير والتجديد)[17].

وقد تعززت مقولة موت وظيفة الإنسان من خلال ظهور احداث ثورة الطلبة في فرنسا عام 1968، اذ تأثر اتباعها بأفكار (هربرت ماركوز) الفلسفية، ومما يثير الانتباه بالفعل في هذه الثورة، هو حضور (خطاب قاتل)، خطاب اعلن موت كثير من القداسات بل أعلن موته، إذ ترسخت في الساحة الثقافية الفرنسية خطابات حول (موت الإنسان)،(موت المؤلف).. والتي بلورها خطاب (موت الإله). ومما أكدت عليه بلاغات مايو 1968 م هو (موت الطالب نفسه، يقول أحد هذه البلاغات: "ليس هناك مطلقاً مشكل طلابي، إن مفهوم الطالب أصبح مفهوماً رثاً.. لنلغ انفسنا كمسيّرين مستقبلاً، ولنصبح عمالاً". غير أن هذا البلاغ ما يفتأ يؤكد على "موت العامل" نفسه)[18].

إن هذه الخطابات التي تعلن (موت الإنسان)، ومن ثم (موت الطالب) و(موت العامل)، هي لاتعني بأي شكل من الأشكال الموت في إطاره الفيزيائي، وانما هي شكل من أشكال الموت الفلسفي، ومما يحيل الى قول ذلك، أن الإنسان قد فقد ميكانيزمات الدفاع عن

نفسه في ظل استحواذ السلطة، حتى وصل الى حالةٍ من العجز لم تمكنه من القيام بوظيفته الإنسانية التي من المفترض عليه القيام بها.

غير أنه في (موت العامل) هناك (موت الأب) و(موت الأم) و(موت الأسرة): إن الأسرة نفسها اسطورة حية، داخلها لا يمكن أن يوجد أي استقلال حقيقي، إن الأسرة هي الاستلاب نفسه لأنها بؤرة التميّز الوظيفي للأشخاص، وبؤرة تراتبية الوظائف(19)، وهكذا فالإعلان عن (موت العامل) يأتي بعد أن انسلخ عن طبقته حينما تحقق له التميّز الوظيفي والمادي، وليس ذلك فقط، بل انسلخ عن أسرته التي ينتمي إليها.

مع تطور الدراسات الخاصة بمفهوم الموت ظهر مفهوم (موت الوظيفة) وقد تجسد هذا المفهوم ضمن الأشكال المؤسسة لمفهوم (التناتولوجيا) La Thanatologie، وقد جاء في قاموس (المنهل) الفرنسي، أنه يعني لغةً (مواتة)، بينما عُرّف اصطلاحاً بأنه: (دراسة الجوانب الحيادية والإجتماعية من الموت، دراسة طبية قانونية للبواعث المؤدية إلى الموت)[20].

وفي تعريف آخر ورد بأن (التناتولوجيا) : (هي علمٌ يهتم بظاهرة الموت، حيث يحاول اخضاعها للدراسة والتحليل، إلا أن هذا العلم نفسه مهدد بالموت، لأن كل شيء ذاهب نحو الموت والفناء سواء الإنسان أو الحيوان أو النبات بل حتى الأشياء الجامدة. فعمر علم الموت مرهون بعمر الإنسان، إلا أن ما يميزه عن بقية العلوم أنه الوحيد الذي لا يستطيع دراسة موضوعه من الداخل)[21]، إنما يركن إلى دراسة موضوعه من الخارج وذلك لمعرفة نتائج الأداء الوظيفي، فهو يركز على دراسة موت وظيفة الأعضاء البشرية ليستبعد في هذا السياق دراسة الموت بشكله الفيزيائي لكون الإنسان فيه ينتهي إلى نهاية النهاية التي لا رجعة فيها، ويتم عوضاً عن ذلك دراسة الجوانب والأسباب التي أدت إلى تحقق حالة الموت، فالإتجاه إلى دراسة موت وظيفة الأعضاء البشرية تتم بوصفها الحالة المنطقية التي أصبح الإنسان بعدها جثة هامدة لا حراك فيها، ويمكن من خلال تلك الدراسة التوصل إلى معرفة قرب نهاية الإنسان الأبدية، وذلك من خلال ملاحظة حالة الشيخوخة أو المرض التي تجد فيها عضلات الإنسان صعوبة في تأدية وظائفها العادية، وهكذا (يكون علم الموت مهتماً بكل ما يدور في فلك الموت إلا الموت نفسه، وهو في غالبه مرتبط بفقدان الجسد للحركة

وبداية تناثر أعضائه بحيث يصبح غير صالح للحياة بعد وقت قليل من إعلان نهايته)(22)، فلا يمكن إيقاظ إنسان من موته لمعرفة كيف كان موته، ولكن لأجل ذلك ندرس الأسباب والجوانب التي أدت إلى تحقق ذلك، والتي يعد الموت الوظيفي من أهمها.

إن مفهوم (التناتولوجيا) يركز على دراسة الأشياء التي مورس عليها الموت، وبذلك فموضوع علم الموت موضوعاً برانياً يتجلى في أربعة مظاهر: أولها: حالة الإنسان وهو يحتضر، وثانيها: الجثة التي هي الإنسان الآلي الجامد نتيجة للموت، وثالثها: المعتقدات وهي البحث عن أسباب الموت خارج الإطار العلمي، لأن حدوث الموت بطريقة أو بأخرى يكون له سبب معيّن، وهو ما يعطي تفسيرات مختلفة منها ما هو غيبي وما هو علمي، ورابعها: الطقوس، فتشييع الميت بعيداً عن التجمعات السكانية يكون طقوسياً، فلا توجد جماعة تودع موتاها بدون طقوس[23]، ويعد تعرض الإنسان للمرض أو وصوله لسن الشيخوخة من الحالات التي تشكل إيذاناً بنهايته نهاية ابدية، وما عملية الاحتضار التي يمر بها الإنسان قبل موته، إلا تعبير آني عن الموت الوظيفي الذي يؤسس تأسيساً حقيقياً للموت بشكله النهائي المتعارف عليه، وذلك من خلال موت وظيفة الأعضاء البشرية، وتعطلها عن إداء مهامها شيئاً فشيئاً.

وتظهر الأشكال العديدة للموت إلى جانب الموت الذي يؤدي إلى تلاشي الجسد وفقدان الحركة، فهي وإن كانت في أغلبها مجازية تشارك الموت الحقيقي في عدم قيام الجسد بوظيفته، لكن جوهره الروحي يبقى دائم الحياة والعكس صحيح، وهذه الأشكال هي:

1- **الموت الفيزيولوجي**: كأن يصبح الإنسان جثة هامدة، أو أن تشلّ أعضاؤه في حالة الإعاقة الجسدية التي يعجز فيها عن أداء وظائفه الحياتية المادية التي يسهم بها في بقاء المجتمع عن طريق الإنتاج المادي.

2- **الموت البيسكولوجي**: وهو حالة الإنسان الفاقد لذاكرته (حالة الجنون)، فرغم إحتفاظه بالأعضاء المادية سالمةً، إلا أنه لا يستطيع تسخيرها لخدمة المجتمع.

3- **الموت الإجتماعي**: عندما يصبح الشخص غير قادر على الإنتاج المادي والفكري، ففي المادي: يكون مرفوضاً رغم سلامة أعضاءه وذاكرته كما هو شأن العجوز

الذي يحال على التقاعد أو الجرم الذي يرفضه المجتمع، وفي الفكري: يسهم الأدباء والمبدعون في العطاء الفكري، وحينما يعتقلون أو تصادر أعمالهم فإنهم يصلون للموت[24].

وقد نجد ملامح الموت الوظيفي ظاهرة في التصنيف الثلاثي الذي وضعه اللاهوتيون المسيحيوّن عن الموت، (فهناك بادئ ذي بدء الموت الطبيعي الذي هو نهاية الحياة العضوية، ثم هناك موت روحي يعبّر عنه وضع الإنسانية خارج الإيمان المسيحي. وهناك أخيراً موت صوفي، وهو المشاركة في الحياة الإلهية التي تجري بالفعل خلال هذا الوجود الأرضي على الرغم من الموت الطبيعي، وقد جعل المسيح الوصول إليها ممكناً، يقول القديس بولس: بموتكم تتوحد حيواتكم مع المسيح في الرب. ويعد الموت الصوفي انتصاراً على الموت العضوي، وما البعث إلا مرحلة أخرى في هذا الموت الصوفي الذي هو في الوقت ذاته حياة خالدة)[25]، وقد يتجسد الموت الوظيفي من خلال الموت الروحي الذي يظهر واضحا من خلال الأزمة الوظيفية للإنسان المعاصر، والمرتبطة بعدم قدرة الفرد على التكيف مع الواقع، وإحساسه بالعزلة والإغتراب، وفقدان التواصل والإنسجام في عالمه مع الآخرين، وذلك نتيجة لإنهيار القيم الحضارية الروحية للعصر، وسيادة قيم جديدة تقوم على البطش والقهر والإستلاب، لتلقي بظلالها على الإنسان، فتسحق طموحاته وأحلامه وتميت دوره الوظيفي.

ثانيا: الأدب المسرحي وقضية الموت:

نتيجة للأخطار والمآسي التي عاشها الإنسان على مر العصور، فقد شغلت قضية الموت اهتمام المسرحيين الغربيين على اختلاف مذاهبهم المسرحية، ومما يؤشر على تناولهم لهذه القضية هو أنهم لم يتوقفوا عند الموت بشكله الجسدي المتعارف عليه، وإنما تعرضوا ايضا للموت بشكله الفلسفي من خلال تقديمهم له ضمن سياقاته المتعددة.

وفي ضوء ذلك جاءت مسرحية (الذباب) ل (جان بول سارتر) لتشكل تطبيقا ابداعيا واعيا على شكل معقد من أشكال الموت ضمن سياقه الفلسفي، وهي تعد معالجة ناجحة للأسطورة اليونانية القديمة التي تعددت معالجاتها المسرحية على المستوى الأدبي، فإذا كان (جان جيرودو)[1] في مسرحية (الكترا) 1937م قد عكس مدى الخطر الناجم عن المشاعر الطيبة الجميلة بإظهاره (الكترا) وهي تحدث الكوارث في ظل بحثها عن الفضيلة وحرصها

على تحقيق الطهارة والنقاء، فإن (سارتر) قد عبر من خلال مسرحيته عن فلسفته المرتبطة بالعمل الحر الملتزم الذي يكمن هدفه في تحرير الإنسان من فساد هذا العالم وانحلاله ومعتقداته الوهمية التي تقيد حرية البشر وتوجهاتهم، (وقد أختلف تناول سارتر لهذه الأسطورة عن غيره في اعتماده على مسرح المواقف أكثر من اعتماده على تحليل الشخصيات، فالأبطال في مثل هذا المسرح شخصيات تقع في مأزق، وتتوقف حريتها على الموقف الذي تختاره للخروج من هذا المأزق (...)، على أن مثل هذا النوع من المسرح لا تعدم أن تجد فيه شخوصاً متميزة بألوان نفسية محددة. ففي المسرحية آدميون واقعيون لهم مشاكلهم، وعندهم إمكاناتهم، كما أن لهم التفاتاتهم الذهنية، وملامحهم النفسية)[2]، فمسرح المواقف له أصوله وقوانينه وهو لا يلغي حالة الصراع الفكري بين الشخصيات، فالكاتب فيه يظهر الإنسان بسلوكه وأفكاره وهو يقف موقفاً محدداً من المخلوقات والأشياء التي تحيط به والتي قد تعيق حريته وحركته في الوجود، حيث يحاول أن يتجاوز تلك العوائق بحثاً عن وسائل التغيير والإصلاح في المجتمع، وذلك للوصول إلى نطاق متقدم من الحرية الإنسانية.

تعرض الأسطورة اليونانية القديمة لشخصية البطل والقائد (آجاممنون) حاكم آرجوس، الذي يقود حملة يونانية لإخضاع طروادة، وأثناء مسيره في حملته ترسل الآلهة رياحاً هوجاء فتعيق سير أسطوله، واسترضاء للآلهة يقوم (آجاممنون) بتقديم ابنته (أفيجيني) قرباناً لها مما يثير سخط زوجته (كليتمنسترا) التي تخطط لقتله بالتآمر مع عشيقها (ايجست)، حيث يقتلوه بعد عودته من حملته منتصراً، ونتيجة لذلك تقرر ابنة آجا ممنون (الكترا) وابنه (أورست) الانتقام لأبيهما، حيث يتمكن الابن من قتل الأم وعشيقها معاً.

لقد حافظ (سارتر) على هذه الأسطورة التي أعتمدها في كتابة مسرحيته، وقد استبقاها واستبقى شخوصها القديمة، لكنه منح البطولة لشخصية (أورست) الذي جعل له الخلاص القائم على الحرية والالتزام، وهذا الموقف تناقض مع موقف (الكترا) مما عزز حالة الصراع الفكري بين الشخصيتين.

تبدأ الأحداث في المسرحية منذ رجوع (أورست) إلى (آرجوس) وبصحبته المربي، وذلك بعد موت أبيه بخمسة عشر عاماً، حيث يجد المدينة التي كان والده (آجاممنون) ملكاً عليها، والتي تركها وعمره ثلاث سنوات، وقد غزاها الذباب ، بينما سكانها يغرقون في

الذنوب وذلك لصمتهم المريب إزاء جريمة اغتيال ملكهم (آجاممنون)، بينما حاكمهم (ايجست) الذي يوصف بالفسق، والذي قتل (آجاممنون) بالتآمر مع (كليتمنسترا)، يعلم بالذنب الذي اقترفه سكان المدينة:

(جوبيتر: (...) أما أهل آرغوس فإنهم في اليوم التالي، حينما سمعوا ملكهم يزمجر ألماً في القصر، لم يقولوا شيئا كذلك بل أسبلوا جفونهم على عيونهم المفتولة بالشهوة، وكانت المدينة كلها كأنها امرأة في الشبق.

أو رست: وهكذا فالقاتل يحكم. وقد تمتع بالسعادة خمسة عشر عاما. كنت أعتقد أن الآلهة عادلة.

جوبيتر: رويدك! لا تعجل بإدانة الآلهة. أمن الواجب دائما إنزال العقاب؟ ألم يكن من الأفضل تحويل هذا الصخب لصالح النظام الأخلاقي؟

أو رست: وهل هذا ما فعلت الآلهة؟

جوبيتر: إنها أرسلت الذباب)[3].

وحتى لا ينسى أهل آرجوس صراخ ملكهم (آجا ممنون) وهو يحتضر، فقد اختاروا بقاراً قوي الصوت ليزمجر في قاعة القصر الكبرى لدى كل ذكرى، أما (أورست) الذي حضر إلى (آرجوس) بعد أن قضى طفولته عند بعض وجهاء أثينا، يرى أن من واجبه أن يفعل أي شيء من شأنه أن يقوي علاقته بالمدينة، بينما (الكترا) تعمل خادمة للملك والملكة اللذين قتلا والدها، ولا تتوانى عن إعلان تمردها عليهما وموقفها السلبي منهما رغم ما يمارساه عليها من ذل ومهانة، ويبقى شغف الانتظار لأخيها يطاردها حتى يعرفها بنفسه على درجات المعبد، فيتحقق حلمها الذي انتظرته طويلا بوصف (أو رست) هو الذي سيقوم بالانتقام، لكنه يخذلها في البداية بعرضه عليها الهروب من (آرجوس) فترفض ذلك وتطلب منه مغادرة المدينة وعدم البقاء فيها لأنها قد رأت فيه أنه فتى ضعيف لا يقوى على الانتقام أو حتى حماية نفسه، ويقرر في النهاية أنه لن يبرح هذا المكان لأنه يريد أن يكون رجلا ينتسب إلى وطن وأسرة، يقول (أورست) مخاطبا (الكترا): (أريد أن أكون رجلا ينتسب إلى بلد ما، رجلا بين الرجال. تصوري. أن العبد حين يمر متعبا، مكشرا تحت حمله الثقيل، جارا

ساقيه وناظرا إلى قدميه، إلى قدميه فقط، لكي يتحاشى السقوط، يكون في مدينته، كالورقة بين لفيف الأوراق، كالشجرة في الغابة، آرجوس من حوله بكل ثقلها وحرارتها، بكل امتلائها بذاتها، أريد أن أكون هذا العبد، يا الكترا، أريد أن ألف المدينة حولي، وأن ألتف بها كالغطاء. لن أبرحها)[4]، فنتيجة للتشرد الذي عاشه (أورست)، اهتدى تدريجيا إلى حقائق ترتبط بالحياة والوجود، وقد شكلت العزلة التي عاشها ظاهرة منفردة في هذه المسرحية إذ عبرت عن وحدة الإنسان في هذا العالم، ونتيجة لتلك العزلة انسلخ (أورست) من طابعه الإنساني، مما عزز شعوره القاتل بفقدان عنصر الانتماء إلى هذا الوجود، لذلك فقد تشبث بالبقاء في (آرجوس) رغم تحذيرات (الكترا)، لأن البقاء فيها هو الذي يوصله إلى أن يكون إنسانا حرا فيما يفعل وفيما يلتزم.

إن (جوبيتر) لا يتوانى عن إرسال آلهة الإثم إلى (أورست)، حيث تأمره بمغادرة المدينة لكنه يتجاهل طلبها، وبعد أن يسترق السمع للحوار الذي تتعارف فيه (الكترا) على (أورست)، يظهر تواطؤ (جوبيتر) مع (ايجست) وذلك حينما يبلغه بأن (أورست) قد حضر للمدينة وهو يعتزم قتله بالتآمر مع (الكترا)، حيث ينصحه بالقبض عليهما ووضعهما في إحدى الحفر العميقة، لكن (ايجست) يرفض نصيحته، وحينما يسأله عن السبب الذي يجعله لا يعيق حدوث هذه الجريمة، يجيبه (جوبيتر) عن سر ذلك قائلاً: (السر الذي عندي نفسه. السر الأليم الذي عند الآلهة والملوك: وهو أن الناس أحرار. إنهم أحرار يا ايجست. أنت تعرف ذلك، وهم لا يعرفونه)[5].

إن الحرية التي يمتلكها (أورست) تجعلنا نتعاطف معه لأن بطولته الإنسانية التي تتحدى القدر وضعاف النفوس من البشر تجعل لشخصيته قيمة درامية خاصة، وهذه الحرية هي التي تمكنه من فهم الإنسان فهما خاصا وتجعله يجد نفسه في خلق جديد يختلف فيه عن عامة الناس الذين أدمنوا الذل والعبودية، لذلك فهو يقوم بقتل (ايجست) ثم يقتل أمه (كليتمنسترا) وهو على قناعة تامة بما فعل، إذ يتحمل مسؤولية ذلك رافضا أن يتقبل أي ذنب من منطلق إيمانه بأن ما فعله لا يدخل في إطار الخطيئة.

ولا يملك (أورست) أدنى رغبة في الموت لكنه يختاره إذا خير بينه وبين السقوط المذل الذي من شأنه أن يسبب العذاب الأخلاقي، وإذا كان (أورست) يعبّر من خلال حريته عن

حالة من انتصار الوعي، فإن وجوده يتحقق بقدر تحقيقه لحريته التي قد تمكنه من تحمل مسؤولياته تجاه المشكلات الإنسانية، فموقف (وشعور أورست بأنه استطاع أن يحقق كينونته ووجوده لا عن طريق الآخرين بل بإرادته الحرة. فالمرء لا يكون عاجزا إلا إذا قبل أن يكون كذلك... ومن ثم كانت ضرورة الالتزام والقضاء على فكرة الاستسلام أو التبعية من أهم القضايا التي تهدف إليها المسرحية. فإن التخلي عن المسؤولية هو في الحقيقة قضاء على وجود الإنسان، من أجل ذلك هاجم سارتر بكل قوته فكرة الاستسلام للخطيئة والشعور بالندم)[6]، بل رفض أن يبقى الإنسان سلبيا وليس لديه أدنى شعور بالمسؤولية، حيث ركز على عرض مشكلة حرية الإنسان مظهرا الجوانب السلبية لطبيعة العلاقات الاجتماعية المتزمتة.

لقد ركز (سارتر) في مسرحية (الذباب) على تصوير أنظمة العلاقات في إطار السلطة لاسيما إذا سيطرت الملوك والآلهة على الإنسان، وانطلاقا من فلسفته الإلحادية، فقد أعلن (سارتر) عن مقولة (موت الإله)، إذ يرى أن الإله لا يلعب دورا هاما في حركة الوجود الإنساني، وذلك لأنه ضعيف وضعفه لا يؤهله لأن يغير شيئا في الواقع الذي يسيطر عليه الإنسان الحر الذي يعد منبع الخير والشر، (فهو يطرح مسألة خلق الله للوجود لينفيها بقوله: إن الخالق الروحي الذاتي لا يمكن أن يخلق الموضوعي. ولسنا هنا في معرض تقييم هذه المقولة وتحليلها خاصة وأن الأديان ترفض فرضية سارتر من أساسها قائلة: بأن الله خلق الكون بكلمة من عنده... إنما ما يلح سارتر عليه في مؤلفاته كثير، وأما وجود تطبيقه في مؤلفاته هو انتفاء إمكانية تأثير الخالق على الوجود (...) لأن هذا الوجود حر، منفصل، مستقل، وله قوانينه الموضوعية الخاصة)[7].

وتتجلى صفة الإلحاد في مسرحية (الذباب) من خلال موقف (أورست) من الإله (جوبيتر)، وإذا كان (جوبيتر) قد ظهر في بعض المواقف ضعيفا هزيلا وليس له أدنى سلطة على الشخصيات، فإنه مع ذلك قد كان محركا هاما للأحداث في المسرحية، وتكمن حالات الضعف والموت عند الإله (جوبيتر) في هزيمته وتراجعه عن أداء مهامه ووظائفه أمام حرية الإنسان التي يعبر عنها (أورست) من خلال تصديه للملك (ايجست).

وإذا تحول (ايجست) بإرادته إلى أن لا يكون إلا هذا الخوف الذي يلقاه من رعاياه، فإن الاله ليس إلا هذا النظر الذي يرميه عليه الإنسان، والحقيقة أن (جوبيتر) والآلهة الآخرين ليسوا إلا من خلق الإنسان، ولا يوجدون إلا من خلال نظر الناس الذين يخلقونهم كحرية، وهم في الواقع ليسوا شيئا وهذا ما يميز الآلهة عن الملوك، هذا هو السر الذي لا يستطيع (جوبيتر) أن يعترف به لايجست، فالآلهة ليسوا إلا هذا النظر، ويفرض الملوك هذا النظر وهم حرية تحد ذاتها بدور معين، بينما الإله ليس إلا انعكاسا[8]، وبذلك فإن (سارتر) حاول أن يكفل للإنسان السعادة وذلك حينما جرده من الخوف الذي لا يمكن له أن يتبدد إلا إذا اختفى هؤلاء الآلهة، حيث جاء موقف التحدي للإله واضحا من قبل (أو رست)، الذي أراد أن لا يكون مقيدا بالخوف مثل سكان (آرجوس)، فالخوف سيظل جاثما فوق قلوب الناس ما دامت تسكنها العقائد الدينية أو الأخلاقية، لذلك فلا عجب أن نراه وفي مواضع كثيرة من المسرحية وهو يظهر بصورة الإنسان الذي يتحدى الإله ويرفض طاعته:

(جوبيتر: (...) عد إلى سريرتك، يا أو رست: إن الكون يخطئك، وأنت بعوضة فيه. عد إلى الطبيعة، أيها الولد الشاذ: اعترف بخطيئتك، والعنها، وانتزعها من نفسك كالسن النخرة المتقيحة. وإلا فأخشى أن ينحسر البحر من أمامك وأن تجف الينابيع على دربك، وأن تحيد الحجارة والصخور من طريقك، وأن تتفتت الأرض تحت خطواتك.

أورست: فلتتفتت! ولتحكم علي الصخور، وليذبل النبات لدى مروري: إن عالمك كله لا يكفي ليجعلني مخطئا. انك ملك الآلهة، يا جوبيتر، ملك الحجارة والنجوم، ملك أمواج البحر، ولكنك لست ملك البشر)[9]، وهذا الموقف يعلله (أورست) بأنه يعود لكونه قد خلق إنسانا حرا، فالحرية هنا محصورة بالبشر وهي تأتي تأكيدا على أن الإنسان ليس دمية لله أو أية قوة أخرى خارج نفسه.

إن (أورست) قد بقي ضعيفا أمام إيجاد الكيفية التي من خلالها يحقق الحماية لنفسه، لاسيما بعد أن قام بتلك الأعمال الكبيرة وهو لم يزل شابا صغيرا، لكنه يقر بأن ما قام به هو فعله الخاص وأنه يتحمل مسئوليته، أما (الكترا) فقد ظهرت كطرف مناقض لشقيقها (أورست) وذلك في موقفها إزاء الجريمة التي ارتكبها، وإذا كان (أورست) قد استطاع النجاة من أشباح الخوف والندم بعد قيامه بالانتقام، فإن (الكترا) قد بقيت تحت تأثيرها منذ

مقتل والدها (آجا ممنون)، وقد عبر (سارتر) عن هذه الحالة بحشود من الذباب التي تجثم على ما في القلوب الفاسدة من عفن.

فرغم معاناة (الكترا) من صنوف الاحتقار والازدراء، ورغم إحساسها بفظاعة الإثم الذي ارتكبته أمها وعشيقها، ورغم انتظارها في قلق لعودة أخيها، وما قامت به من دور في إقناعه بضرورة الثأر، إلا أنها - وبعد وقوع الجريمة - تدخل في صدمة جديدة، حيث تبقى على أثرها أسيرة للعقائد والتقاليد، ولم تنجح صيحات (أورست) ومحاولاته لتخليص (الكترا) من أشباح الندم التي باتت تجتاحها مثلما اجتاحت من قبل سكان (آرجوس)، ومما يعمق أزمتها ممارسات (جوبيتر) عليها حيث تخضع مستسلمة لتأثيره:

(أورست: أنت، التي عرفتك منذ الأمس، هل يجب أن أفقدك إلى الأبد؟

الكترا: ليت الآلهة لم تقدر لي أن أعرفك.

أورست: يا الكترا! يا أختي وعزيزتي الكترا! يا حبي الأوحد، والعذوبة الوحيدة في حياتي، لا تتركيني وحيدا، ابقي معي.

الكترا: أيها السارق! لم أكن أملك شيئا، سوى قليل من الهدوء وبضعة أحلام. لقد سرقتها مني فسلبت فتاة فقيرة، كنت أخي ورب أسرتنا، فكان عليك أن تحميني: ولكنك أغرقتني في الدم، فأنا حمراء كالثور المسلوخ، إن الذباب المفترس، بأجمعه، يتبعني وقلبي خلية هائلة!؟..

....

لا أريد أن أسمع منك. أنك لا تقدم لي سوى التعاسة والاشمئزاز. (تقفز على المسرح. الجنيات يقتربن على مهل) النجدة! يا جوبيتر يا ملك الآلهة والناس، يا ملكي، خذني بين ذراعيك، احملني، واحمني. سأتبع شريعتك وسأكون عبدة ومتاعا لك، سأقبّل قدميك وساقيك. احمني من الذباب ومن أخي ومن نفسي، لا تدعني وحيدة، سوف أكرس حياتي كلها للتكفير. إنني نادمة يا جوبيتر إنني نادمة)[10].

إن مسرحية (الذباب) تعبر في جوهرها عن مغزى سياسي يرتبط بالمقاومة الفرنسية للاحتلال النازي إبان الحرب العالمية الثانية التي عاش (سارتر) مآسيها بكل جوارحه،

(انطلاقا من هذا لا يجب أن نلاحظ فحسب التشابه بين دين الندم القومي في آرجوس سارتر ودين الندم القومي في فرنسا فيشي، ويجب أن نعد بالمثل أن آجستوس هو رمز المغتصب الألماني وكليتمنسترا هي رمز فرنسا الرفاق. وهكذا فطالما أن المؤلف يأخذ سلوك أو رست في قتله الملك المغتصب وأمه غير المخلصة ضد القوانين الأخلاقية للدين والمجتمع، أمكن القول أنه يأخذ سلوك المخربين للمقاومة الفرنسية الذين لم يقتلوا الغازي الألماني فحسب بل قتلوا زملاءهم الفرنسيين ضد القوانين الأخلاقية للتراث المسيحي المتوارث والدولة أثناء حكم بيتان)[11].

وبعد أن يقوم (أورست) بتنفيذ فعل الانتقام، يختار مغادرة مدينة (آرجوس) بينما تتعالى أصوات سكانها وهم ينادون بتمزيقه عقابا له على جريمته التي ارتكبها، فيخاطبهم بود ومحبة بأنه قد قتل من أجلهم وأنه يتحمل كل ما يشعرون به من خطايا وندم وقلق، ويختار الرغبة بعدم الجلوس على عرش ضحيته وهو مغموس بالدم حيث يغادر مدينة (آرجوس) رافضاً البقاء فيها واستلام مقاليد حكمها، وهو بذلك يتشابه مع رجال المقاومة الفرنسية الذين لا يهدفون من نضالهم إلى الحصول على مكاسب شخصية، ثم أن (أورست) لم يؤمن بسلطة الآلهة والملوك التي تقوم بإغراق الناس بالجهل والندم،(فهو يريد أن يعي رجال ارغوس لحريتهم، وبوجود ملك، ستبقى هناك سلطة لتخدمهم وتحولهم إلى شئ وفق مبدأ هذه السلطة، ولن يحصلوا بذلك على فرصة ليكونوا أحراراً. وإذا أعطاهم أورست، بصفته ملكاً، هذه الفرصة، فإنهم سيبقون سجناء لهذا الإله الذي يرقص أبداً أمامهم)[12]، ف (اورست) يتنصل من مسؤولية الحكم التي تكفل بحملها، حيث يلقيها على عاتق الآخرين مفضلاً الابتعاد عن أهل (ارجوس) وذلك حتى يبقى حراً نقياً لأن الخطيئة ترتبط بالآلهة والملوك، وهذه الحرية التي بلغها (أورست) لا يمكن وصفها بأنها حرية خلاّقة يمكن لها أن تقيم نظاماً جديداً، وإنما هي تقود نحو الانهزام.

وتحضر قضية الموت حضورا واعيا في أدب (غونتر غراس)[13] المسرحي الذي يعتني عناية كبيرة برسم أشكال شخصياته، ويهتم بوصف الأمور الدقيقة، ولعل سبب هذا أنه رسام موهوب، وقد علل (غراس) هذه الظاهرة بأنه تعلم أن يفتح عينيه وعقله على ما يجري حوله من الكاتب الأمريكي (هيرمان ملفيل) الذي استطاع أن يخلق في قصة (موبي ديك) عالماً ممتعاً حافلاً بالحياة، محوره حوت[14].

في عام 1953م أثارت مسرحيته (العامة في روما القديمة يتدربون على الانتفاضة) ضجة كبيرة، لأن (غونتر غراس) عرض فيها كاتباً مسرحياً ومخرجاً في برلين يقوم بتدريب ممثليه على (كريولانس) لـ (شكسبير) في الوقت الذي كانت انتفاضة حقيقية تجري في الشوارع خارج المسرح، ويرى (مارتن آسلن) في هذا الصدد (إن إسقاط شخصية هذا الكاتب المسرحي والمخرج وتشبيهه ببريخت قد فرض نفسه في هذه الحال. وانتهزت الصحافة الألمانية فرصة عرض كاتب بارز من جيل الشباب يقوم بمهاجمة الشخصية المهيمنة من الفترة السابقة. غير أن الموضوع الحقيقي للمسرحية يكمن في مستوى أعمق بكثير، فلم يكن هم غراس تسجيل نقطة ضد (بريخت)، وإنما عرض حيرة الفنان المبدع في علاقته بالسلطة السياسية وقد وجد في هذه الحال صورة قوية لخصت وكثفت بإعجاب حالة من الأمور المعقدة، صورة مجازية بسيطة ومعبرة)[15].

وفي مسرحية (سفينة البحيرة المالحة) التي قدمت للمرة الأولى عام 1959م في برلين، ارتكز (غراس) في بناء مسرحيته على قصيدة شعرية عنونها (جون مينارد) للشاعر تيودور فونتان (1819- 1898م)، وهذه القصيدة تروي قصة سفينة شراعية ينشب فيها حريق قبل وصولها إلى ميناء بافلو، فيثبت ربانها (جون مينارد) عند الدفة حتى يوصل السفينة إلى الميناء وينقذ حياة المسافرين، أما هو فقد مات ميتة الأبطال.

تبدأ المسرحية بظهور شخصية (الراوي في وسط الصورة / المسرح، قاطرة قديمة صدئة مكسوة بالنباتات، تشاهد مع مقطورة الوقود والماء. يقف عليها كرودفيل وبمبلفورت، الأول داخل المقصورة ينظر إلى الخارج، والآخر على المقصورة. المركبة المهجورة بالنسبة إليهما تسير بسرعة، وهما ينظران إلى الأمام، وراؤهما في السهل الأخضر أبقار ترعى. في مقدمة الصورة / المسرح، إلى أحد الجانبين قليلاً، الرسام كوتشنرويتر جالس إلى لوحة الرسم على الحامل، أكسل في بدلة عامل ريفي، يراقبه في أثناء عمله)[16]، وتبقى غايتا (كوردفيل) و (بمبلفورت) قائمة في محاولة الوصول إلى بفالو، إذ أن وصولهما إليها فيها انتهاء لأحزانهما على حد تعبير (كرودفيل)، لذلك فلا عجب أن نجدهما يقسمان العمل فيما بينهما، فبينما يتولى (كرودفيل) قيادة القاطرة نجد اهتمام (بمبلفورت) يتوجه نحو توفير روث الأبقار لاستخدامه كوقود للقاطرة.

(كرودفيل: هذه الرائحة تصيبني بالاشمئزاز، هذا يكفي.

بمبلفورت: لا تكن جائراً. الأبقار توفره لنا.

كرودفيل: طبعاً والوقود، سيبقى.

بمبلفورت: ابدا، أنا لا أصدر إليك أوامري، أنت السائق، عند تشغيل القاطرة، أنت الأعلى، ولكني أعرف أشياء قليلة. أنا لي مكانتي أيضاً.

كرودفيل: (مزدرياً) وقّاد!

بمبلفورت: نعم، وقّاد. أنا أعرف كمية الوقود وطول المدة ومتى يجب التزود بالوقود.

كرودفيل: حسن، حسن، أنت وقّاد من الدرجة الأولى، ولكن هيا اصعد لدينا جدول مواعيد، يجب ألا نتأخر عنه.

بمبلفورت: هذه فقط ثم هذه. سرجين لطيف، ناشف، سريع الاشتعال)[17].

ومنذ البداية تظهر شخصية الرسام (كوتشنرويتر) وهو منهمك برسم سفينة أو فرقاطة، وحينما يراه (بمبلفورت) في أحد الأمكنة (الحقل) يمشي إليه لإلقاء نظرة على اللوحة التي يرسمها، مما يجعل الرسام يطالبه بعدم ازعاجه وبإمكانية العودة بوقت آخر لكونه منشغلاً الآن برسم الأشرعة، ويتجول (بمبلفورت) في الحقل ويبدأ بقطف الزهور، بينما يشعل (كرودفيل) غليونه، ثم يتقدم (بمبلفورت) مرة أخرى مقترباً من (كوتشنرويتر) الذي ما زال يرسم لوحته:

(بمبلفورت: (مندهشاً) عجيب! هذا رسام آخر.

كوتشنرويتر: (نزقاً) ماذا تعني ب (آخر) أيها الشاسع؟

بمبلفورت: قبل عشردقائق توقفنا في حقل مفتوح لأن وقودنا نفد، فمن رأيت؟.

كوتشنرويتر: جان دارك، فلاعجب.

بمبلفورت: غلط، في حقل مثل هذا تماما كان رجل جالسا مثلك يرسم(...).

كوتشنرويتر: ماهذا الذي تقول؟ ماذا كان يرسم ذلك الرجل؟ لاريب زهورا أو فراشات؟.

بمبلفورت: هذا هو بالضبط، كان الرجل فظا قليلا فلم يدعني أتفرج، وكان يعجبني أن أرى رسمه ايضاً.

كوتشنرويتر: ما حجم الصورة؟ كبيرة؟ كيف كان شكل لوحة ألوانه؟.

بمبلفورت: زرقاء، كثير من اللون الازرق، كان رجلا جلدا، كان رجلا رائعا ايضا، قال أنه سيبدأ رسم الصواري و الأشرعة، لعله كان رسام مناظر بحرية.

كوتشنرويتر: كما ظننت! دريلمن! المضحك! ذلك العجوز المقلد)[18].

ويبقى كل من (كرودفيل) و (بمبلفورت) يحسبان الدقائق التي تفصلهما عن الوصول إلى (بفالو) التي ترتبط من وجهة نظرهما بالحرية والنجاة من خطر الموت، ومن الملاحظ أن الشخصيات في مسرحية (سفينة البحيرة المالحة) لاتتخذ البناء التقليدي المتعارف عليه، وإنما جاءت مجهولة في كثير من أبعادها الفكرية والنفسية والاجتماعية، أما شخصية الراوي فهي تقدم من خلال حواراتها التوجيهات الخاصة بالإخراج المسرحي محققة في الوقت نفسه حالة من التكثيف والاختصار للأحداث المسرحية.

ورغم الهدف المشترك لشخصيتي (كرودفيل) و (بمبلفورت) ورغبتهما بالوصول إلى غايتهما، إلا أن سطوة (كرودفيل) على (بمبلفورت) قد بقيت واضحة طوال المسرحية، وإن اتخذت في بعض المواقف صيغة الدعاية، وتبقى أجواء المعاناة والألم مسيطرة على الشخصيات، حيث تتجسد من خلال الأناشيد والأغاني الشعبية التي تعد سجلا مريرا ساخرا للأحداث:

(كرودفيل:(يغني أو ينشد بإيقاع).

قطارالشحن، قطار الشحن القديم.

يطفئ بعضهم نور بعض.

ويبيعون كوخهم إلى القط

ويشتم بعضهم بعضا
ويغشون في لعب القمار
جهلهم مطبق
ولكن يبني فوق حقدهم جسورا
وعلى الجسور يقعقع
قطار الشحن، قطارالشحن..
بمبلفورت: (يقفزإلى الأسفل ويركض إلى جانب القاطرة ثم يعود إليها).
حافلة، حافلة
محملة بالضجر والملل
السيارة تسبق النهر
والنهر يجري على مهل
الغالب يبعد اميالا،
يسرق بعضهم خبز بعض
وحش غاضب يعوي في الليل
قطار الشحن، قطارالشحن)[19].

وفي مسرحية (الطباخون الأشرار) التي كتبها (غراس) في باريس عام 1956م، وتم عرضها لأول مرة في برلين عام 1961م، يقدم لنا المؤلف خمسة طباخين هم، الرئيس بتري ومساعدوه: جرون وبني وشتاخ وشتيفان، الذي يحمل اسم (فاسكو) أيضاً، وجميعهم يعملون في مطعم (شوستر)، أما قضيتهم فهي سمعتهم بوصفهم مجموعة من الطباخين، كما نرى أحد الزبائن وهو (هربرت شمنسكي) ويحمل لقب الكونت، والذي أعد طبخة وجدت نجاحاً باهراً لدى زبائن السيد (شوستر)، وهو حساء أطلق عليه الزبائن اسم (حساء الرماد)، لذلك قرر الطباخون أن يعرفوا وصفة هذا الحساء من الكونت حتى ولو بالقوة.

ومنذ البداية يطل علينا الطباخون بأغنية تحمل في ثناياها بذور الأزمة التي يعيشونها ويعانون منها، فهم في خطر لأن طبخهم لم يعد ينال إعجاب الناس، مما جعل سمعتهم الطيبة تهتز، فأعرض عنهم الزبائن، لذلك فقد قرروا التضامن مع بعضهم كي لا يصبحوا ضحايا لمن يضمرون الشر لهم:

(بتري: (يغني) طباخ.

بني: لا، طباخان.

بتري وبني: يخرجان من المطبخ

بتري: طباخ خرج من بيته

ومشى في ليل أسود

خرق طاقتيه

هاهاها!

بني: اثنان

بتري وبني: الليل كله طباخون! (...).

جرون: أربعة طباخين من البيت خارجين

ونعامة صغيرة بيضاء ولعينة

تضيء في ليلة سوداء

وتضحك وتضحك...!)[20].

وهذا التصور الذي يسيطر على أفكارهم لايعبر في حقيقته إلا عن دواخلهم المريضة، وعن عالمهم الغريب الذي يعيشونه، وهذه البداية التي يمهد بها (غراس) للأحداث لا تخضع لتحديد للزمان والمكان إلا أنه قد أشار لاحقاً إلى أن زمان الأحداث هو يوم الأحد من شهر أغسطس، وهو يوم ظهر فيه الجليد، وظهر فيه رئيس الطباخين (بتري) وهو يعزف

بالبوق عزفا تراجيدياً، وإذا كان اللون الأبيض منذ البداية قد أخذ سيطرة واضحة من خلال رداء الممرضة (مارتا)، وغطاء السرير في حجرة عمة (فاسكو) المتدينة، وستائر المطبخ ثم سور بيت الكونت (هربرت شمسكي) الذي كان أحد زبائن المطعم، وكذلك قبعات وأردية الطباخين، فإن كل ذلك كان مضادا للون الأسود الذي استحوذ على قلوب وعقول الشخصيات.

والكونت الذي هو مجهول الأصل والمهنة، يعيش أجواء من الرعب نتيجة لهمجية الطباخين واستهدافهم له، فرغم أنه قد بدا ذلك المواطن البسيط الساذج والمجتهد والشاعر رفيع المستوى، إلا أن صراعه مع الطباخين قد بقي قائماً نتيجة لمحاولتهم الحصول على وصفته الخاصة بحساء الرماد، بينما هو يرفض إعطائهم الوصفة لأن المقصود بالحساء هو خبرة حياته. يقول في خطابه الذي كتبه إلى صديقه العزيز وهوفي حالة من الخوف والندم: (لقد كان غباء مني بالتأكيد.. ليتني لم أدخل المطبخ قط وبقيت ضيفاً، وتركت الطبخ لغيري، هل كان هذا غروراً؟، هل كانت مجاملة أن أرتدي أحياناً المريلة وأقوم بعمل شيء أمامهم؟ لقد رجوني ذات مرة وإذا بالسيد شوستر، صاحب المطعم الذي لم يهدأ أبداً، وقف خلف الزبائن والآن يريدون وصفة الطعام! (...) هذا يخيفني. أنهم يتسببون في رعبي بطريقة دخولهم، يقطعون أنفاسي ويرهقونني حتى أتخلص منهم. ما أن يسقط الجليد حتى يختبئ واحد من الطباخين خلف قطعة غسيل بيضاء تناسب حجمه. حتى أنني ما أن أرى أوزة بيضاء حتى أشك فيها)[(21)].

إن وضع الرماد على الحساء يعبر عن الجوانب اللاإنسانية عند الطباخين، إذ أن هذا العمل هو رمز لسير الحياة في الطريق نحو الموت، ويهدف الطباخون من خلاله إلى جذب الزبائن بغض النظر عما يصيب بطونهم من مرض، وبعد فشل الطباخين في الحصول على وصفة الحساء يتجه (جرون) إلى مقايضة الكونت حيث يعرض عليه (مارتا) صديقة له مقابل الحصول على الوصفة:

(بتري: الأفضل أن نقول أنك أيضاً كسبت فتاة ممتازة ذات صحة جيدة ومهارة فائقة وصبر وطاعة دائمين. وسوف تسير أموركما على مايرام، ويكون لكما بيت وربما فيما بعد أولاد..

الكونت: إذ اأرادت الآنسة مارتا أن تأتي معي، فسنقضي أولاً بعضاً من الوقت في بيتي الريفي ذي الحديقة الذي يمكنها أن تعيش فيه بوصفها ضيفة. دعوني أكمل حديثي! إذا جئتموني بعد عدة أسابيع وأرادت هي البقاء معي، لابوصفها ضيفة فقط، فسوف أوقع وثيقتكم وأعطيكم إياها.

جرون: لماذا ليس الآن؟ لقد وافقت ولا داعي للكنيسة)[22].

ويذهب الكونت بعد الاتفاق مع (مارتا) إلى بيته الريفي، وحينما يدخلان من بوابة الحديقة في الفصل الخامس يكون دخولهما بحيوية ونشاط، ويظهران وهما يرتديان ملابس صيفية، ويسيران حافيين، ويحملان أحذيتهما في أيديهما، وحينما يجلسان ويضعان أقدامهما المطينة فوق المنضدة، يمسك الكونت بقدمي (مارتا) حيث يقر بان تحت قدميها توردات ووخزات وهما قدمان جميلتان، ويصل الحب بينهما إلى قمته حينما يغسل قدميه ويجففهما بهوادة فائقة بعد أن يجفف هو قدميها ايضا، بينما يبقى الطباخون يكثفون جهودهم لإتمام الاتفاق والحصول على وصفة الحساء التي لا وجود لها مطلقا في رأس الكونت:

(الكونت: قلت دائما أنه ليس هنا كوصفة بعينها، إنها الخبرة والمعرفة المرنة والتغيير، لابد أن تعلموا أن الطباخ لا ينجح أبداً إذا طبخ النوع نفسه من الحساء مرتين.

كلترر: كل شيئ على ما يرام، لكن ما الذي يؤسفك؟.

الكونت: لا بد أن أوضح أكثر، أنها الشهور الأخيرة، وهي حياتي مع مارتا، مع زوجتي.. (...) جعلتني أبتعد عن الخبرة لقد نسيت.

كلترر: الوصفة؟ لا يمكن أن يكون هذا ماتريد أن تقول..

الكونت: كنت أود أن أساعدكم. ولكي أوضح الأمر أعلن أنني نسيت بعد اليوم الأول لنا معاً، بل وعلى مايبدو بعد الساعات الأولى)[23]..

وهذا المشهد يعطي دلالة على قرب نهاية الكونت الذي يقتل (مارتا) في نهاية المسرحية بإطلاق النار عليها ثم يقوم بقتل نفسه، وتكون تلك النهاية المأساوية بعد قناعته بتعارض طبيعته مع إرادة الطباخين الأشرار، فلم يكن هدف المسرحية هو وصف الطباخين وتصرفاتهم العدوانية، وإنماعرض النهاية الحزينة للكونت بوصفه إنساناً شاعرياً.

لقد عرضت المسرحية العلاقة بين شاعر حقيقي وآخرين مزيفين، وعرض تصور الطباخين بوصفهم أشراراً يرتدون أردية بيضاء شأنهم شأن (راسبوتين)، كما أعلن (فاسكو) الذي يختلف بشخصيته المعقدة عن زملائه، فهو يقف في ميدان التضاد بين القوى المتضاربة: قوة المسيحية الممثلة في عمته الكاثوليكية ضيقة الأفق التي عبر موتها في النهاية عن الكاثوليكية القديمة المعقدة، ثم قوة الشعراء المزيفين الممثلة في الطباخين ذوي العقول الفارغة، وأخيراً قوة الإنسان والشعر والحب والحقيقة الممثلة في الكونت ومارتا[24].

إن مسرحية (الطباخون الأشرار) تثير تساؤلاً بين النقاد حول امكانية انتمائها لمسرح اللامعقول، وهي مسرحية ذات بنيان راسخ تتشابه في عدد فصولها مع العدد الكلاسيكي، فهي تتكون من خمسة فصول، لكن لكل فصل منها منظره الخاص، وهي تتوزع بين حجرة صغيرة في الجانب الأيسر من المسرح يجلس فيها الكونت ومنزل العمة، والمطبخ وحجرة التجفيف في المغسلة، ثم الحديقة الخاصة بالبيت الريفي، ولم يؤيد (غراس) في هذه المسرحية نظرية (المسرح المحض)، بل أراد أن يعرض المسرح كل ما يحتاجه من شعر ولغة وحركة، وهذا النوع من المسرح يتطلب أن يكون الممثل الذي يمثله ممثلا شاملا.

لقد عانى الكونت من شر الطباخين معاناة كبيرة، مثلما عانى المسيح من البشر المذنبين، وقد رأى بعض النقاد أن هناك شبها بين ما حل بالمسيح من آلام وبين ماحل بالكونت، والطباخون في عالم (غراس) ببدلاتهم البيضاء يلعبون دورا يلي دور الراهبات في ارديتهن السوداء، وهم يحملون ايضا اهمية ميتافيزيقية، وكل تلك البنى الفكرية عبر عنها المؤلف من خلال القوى والمكائد التي قام بها الطباخون وذلك للحصول على وصفة الحساء من الكونت، حيث استخدم في مسرحيته عددا محدودا من الصور اسهمت في ظهور طبيعته الغنائية وقدراته التشكيلية.

لقد انطلق (غراس) عند كتابته لنصوصه الأدبية من حالة الانحطاط الفكري والخلقي لألمانيا في زمن (هتلر) والكارثة التي حلت بها بعد الحرب، وقد شكل مع عدد من الأدباء الألمان أمثال: جونسون ومارتن ولزر وسيجفريد لنز، احد تيارات الغضب والاحتجاج التي وقفت بالضد من الأفكار والتوجهات الشيوعية والنازية والرأسمالية التي كانت بالنسبة له تبعث على الاشمئزاز والغثيان.

ولم تغب قضية الموت عن الأدب المسرحي العربي، إذ ارتبط الموت عند الأديب المسرحي العربي بحقائق كبرى تتعلق بالإنسان العربي وصراعه مع الآخر ضمن حركة الوجود، وقد برزت قضية الموت في نصوص الأديب الفلسطيني (غسان كنفاني) الذي لم يعرف ككاتب مسرحي إلا بعد أن نشرت أعماله الكاملة بعد إستشهاده، حيث وصل إلينا من كتاباته المسرحية ثلاثة نصوص هي: الباب،القبعة والنبي، ومسرحية إذاعية كان (غسان) قد كتبها لإحدى الإذاعات العربية لكنها لم تقدم وإسمها جسر إلى الأبد، ولم تكن هذه المسرحيات بمعزل عن تناول الواقع الفلسطيني، إذ عبرت بشكل رمزي عن مأساة الإنسان وصراعه اليومي المتواصل مع الاحتلال.

في مسرحية (الباب) إرتكز (كنفاني) على أسطورة عربية قديمة عند كتابته لهذه المسرحية، إذ جاءت مسرحيته في الفترة التي كتب فيها روايته (رجال في الشمس) حيث حملت أفكاراً مقاربة لأفكار الرواية، إذ تناولت قضية مهمة في حياة الفلسطينيين والعرب هي قضية الموت بوصفه يشكل أساساً في تحقيق التحرر والاستقلال.

وإذا كان الموت هاجساً أساسياً للإنسان فلا يجوز أن يكون مجانياً، لقد كان في رواية (رجال في الشمس) قوة طاردة عن المركز، بحث الأبطال عنه بحثاً عبثياً، وماتوا مستسلمين في قعر الخزان الملتهب، حتى أنهم لم يقوموا بدق جدرانه، ونزع بمواطنهم الحل الفردي،وقد تقطعت الأسباب كلها، إلى أن تم رميهم حيث تلقى النفايات بعد تجريدهم من كل متاعهم المادي، أما في مسرحية (الباب) فيصر(كنفاني) على مجابهة الموت وتحديه، بدلا من إنتظاره في إستكانة وخنوع[(25)].

ويعرض لنا المؤلف في مسرحيته وبأسلوب رمزي صوراً من المجابهة الجماعية التي تتوارثها ثلاثة أجيال متعاقبة من الملوك، هي جيل الجد (عاد)، وجيل الإبن (شداد)، وجيل الحفيد (مرثد)، وكلهم يصرّون على رفض الطاعة والخنوع، ويقررون مجابهة الإله (هبا)، الذي هو إله من آلهة قبيلة (عاد) الثلاثة (صدا، هبا، صمود) والذي سلبهم مدينة (إرم).

ومن الملاحظ في مسرحيات (كنفاني) أنها لا تذكر فلسطين، أو إسما لمكان فلسطيني كما عهدناه في كتاباته الأدبية الأخرى، وإنما يظهر ذلك على نحو رمزي أحيانا، وتجريدي

أحيانا أخرى، وهكذا فإن (إرم) هي رمز لفلسطين التي سلبها المحتل، والأجيال الثلاثة المتعاقبة من الملوك هي رمز لإستمرارية المقاومة لذلك المحتل.

وبالعودة إلى الأسطورة العربية القديمة، يذكر المؤرخون أن (عاد) كان ملكاً لقبيلة تسكن الأحقاف، وقد أصاب قبيلته القحط الشديد بسبب إلحادها، فأرسل (عاد) وفداً إلى مكة فيه (قيل) و (لقمان) ليستسقوا الماء للأحقاف، إلا أن الوفد الذي نزل ضيفا على(معاوية بن بكر) في ظاهر مكة، نسي مهمته طرباً في غناء جاريتين تدعيان (الجرادتين)، فيدفع (معاوية) جاريتيه ليذكرا الوفد - من خلال غنائهما- بمهمته، وحينما يستسقي الوفد تحل في السماء ثلاث غيمات، حمراء وسوداء وصفراء..إلخ.

وبعد وفاة (عاد) يرث الحكم ولده (شديد) الذي ما يلبث أن يموت ثم يستلم الحكم بعده (شداد) الذي يقوم ببناء مدينة (إرم ذات العماد)، ولكنه لا يستطيع دخولها بسبب غضب الآلهة، وحينما يصر على ذلك تأخذه أصوات من السماء فيموت وتتهاوى (إرم).

لقد عالج (كنفاني) هذه الأسطورة في مسرحيته بشي قليل من التصرف، إلا أن هذه المعالجة كان هدفه منها هو التعبير عن مغزاه السياسي، ومنذ البداية يظهر إلينا رجلان في خلاء صحراوي هما: (قيل) رئيس وفد عاد لاستسقاء ماء الحجاز، والآخر صديقه (رعد)، حيث يتبادلان الحديث حول هيامهما بغناء الجاريتين الذي يشبهه (رعد) بأنه مثل أناشيد الآلهة، مما كان له الأثر في إنشغالهما عن إستسقاء (آلهة مكة)، التي لجأ إليها (عاد)، والتي ترمز هنا إلى القوى العربية، ولكي ينقذا الأحقاف من الجفاف فإنهما يقومان بإستسقاء آلهة قبيلة (عاد)، مخالفين بذلك رغبات ملكهم الذي رفض عطاء الآلهة لأنه يمثل قوى الإستغلال أو الإستعمار التي تعد بالعطاء مقابل إذلال الناس :

(رعد : تراه لو علم بأننا استسقينا صدا وصمود وهبا بدل آلهة مكة التي التجأ إليها، أكان يغفر لنا ذلك ؟.

قيل : ومن أين سيعلم ؟

رعد : لست أدري ! ولكنه أرسلنا نستسقي آلهة مكة الماء، ولم يرسلنا نتوسل لآلهتنا. أنت أعلم مني عن مدى كرهه لها.. أنت أعلم مني بكل أفكار عاد.. لماذا، تراه، هجر المعبد ودعا الناس إلى هجر (هبا) ؟.

قيل: أنه يعتقد بأن الإله يجب أن يسقي شعبه، لقد قال لي بأن الخطيئة، أية خطيئة، يجب أن لا تدفع الإله - عفو هبا! - إلى الانتقام بأن يقتل البنات ويجفف الضروع ويزرع الجوع..

رعد : ولماذا لم يطلب غفران هبا فيعطيه الماء ؟

قيل : أنت تعرف لماذا... إنه يعتقد أن طلب الغفران ذل..)[26].

وبدخول (عاد) إلى المسرح بلباسه المميز، وقبل أن يشاهد عشيرته، يشاهد الغيوم الثلاث (الصفراء، والحمراء، والسوداء)، فيقف مشدوها لما يطرأ أمامه من مشهد، وحينما يعلم (عاد) بأن الوفد الذي أرسله إلى مكة قد استسقى (هبا)، ينتفض غاضباً معلناً رفضه ومواجهته للآلهة بحالة من التحدي:

(عاد: (صائحاً في وجه الغيم) وها أنت ذا تعود إليّ يا هبا من جديد..

ولكنني سأنازلك ولست أريد ماءك ولا خيرك.. حملت إلي غيومك.. الموت بالسوداء، والدم بالحمراء.. والطاعة بالصفراء.. ولكنني لا أريد الطاعة ولا أريد الماء..

قيل: (صائحاً بعاد) الماء.. الماء الماء الذي سيسقي مراعيك ويخصب أرضك..

عاد: مقابل ماذا ؟ مقابل ماذا ؟ (يصيح) الذل ! الطاعة ! الخوف ! لا، لا أريد الماء بهذا الثمن..

لقمان: إن شعبك يموت..

عاد: الموت أفضل من ذله.. يا قيل.. اختر السحابة السوداء..

دعنا ننازل هبا بسلاحه الأشد.. هذه فرصتنا الوحيدة للخلاص منه..(...) (يستل سيفه).

قيل: السوداء. السوداء..

الصوت: لقد " اخترت رماداً رماداً ومدداً لا تبقي من عاد أحداً.. ")[27].

يسقط صريعاً على الأرض، وبموته يتسلم الحكم من بعده (شداد بن عاد) (وهو رجل في أواسط عمره قوي البنية ذكي العينين حاد الملامح يلبس عباءة مذهبة الأطراف فوق رداء من حلقات معدنية موشاة بالفضة ويضع على رأسه كوفية بيضاء معقودة بشكل أنيق وفخور)[28].

ومنذ ظهوره الأول يثير (شداد) الشك والريبة بتصرفاته في نفس أمه، لا سيما حينما يعقد حزامه العريض ويتقلد سيفه ويعد عدته للخروج، وتحاول (الأم) معرفة مبتغاه وما يدور في خلده، ومع تسلسل الأحداث يتضح أن (شداد) يريد بناء جنته على الأرض ويرفض جنة (هبا) وبقاء سلطته على (إرم)، وهو بهذا الموقف يختار المسير على خطى أبيه في مجابهة (هبا)، يقول (شداد) مخاطباً أمه:

(إستمعي إلي جيداً يا أمي.. إستمعي إلي.. إنني لم أبن تلك المدينة لأتركها مأوى للطيور والضباع والخنافس.. هل فكرت يوماً بذلك.. هل تساءلت عن السبب الذي أحرقت به شبابي لأبني إرم ؟)[29].

ويظل (شداد) مصمما على موقفه في مواجهة (هبا) الذي أطاعه منذ نعومة أظفاره بتوجيهات من الأهل كي يدخله الجنة، ولكنه عصاه وعانده حينما أصبح كبيراً نتيجة لخلافه معه على مدينة (إرم) التي أرادها أن تكون جنته على الأرض التي تغنيه عن جنة (هبا) وتخلصه من طاعته، ولم تنجح (الأم) في إقناع (شداد) بالعودة عن قراره رغم علمه بنبوءة الكاهن:

(الأم: (محذرة) الكاهن لم يكذب قط ! ألف مرة تنبأ وألف مرة صدق، لقد قال لك إنك إذا خرجت لإرم فستلاقي حتفك على الطريق، ستنبثق من السماء أصوات تفت عظام الجيوش الجرارة وتذروها في الرياح.. إن (هبا) لن يغفر لك قط كفرك وإنكارك.

شداد: هل تعتقدين أنني أخاف من (هبا) ؟

الأم: أعتقد أنك تخشاه..

شداد: مهما يكن، هذا المحك الأخير ! ليس في الأمر ما يخيف، لقد فكرت به شهوراً طويلة مريرة، لقد نمت الفكرة داخلي كما تنمو شجرة الزيتون، (...)، فكرة أن أموت ! أن

أقاتل (هبا) وأصواته في الصحراء، وحيداً إلا من سيفي وذراعي، أن أخطو إلى موتي خطوة باسلة وراء خطوة باسلة، أن لا أرتد حتى أزرع في الأرض جنتي أو أقتلع من السماء جنته أو أموت أو نموت معا)[30].

إن (كنفاني) في مسرحية (الباب) يقدم بطلين يواجهان الموت، لكن المواجهة هنا متفاوتة في مستواها، فالأول: يعلن رفضه لعطية الإله (هبا) وللخير الذي يأتي من عنده، ويبقى الأمر كذلك حتى يرسل إليه (هبا) عاصفة هوجاء فتقتله، فهذا البطل هو بطل ثائر يعبر عن ثورته بالتمرد والرفض المطلق، لكن حالة المجابهة عنده جاءت أقل منها عند البطل الثاني (شداد) الذي يأخذ سلاحه ويتجه إلى (هبا) لمواجهته، ورغم إيمانه بقوة (هبا) وأنه ميت لا محالة،فإن موقفه يأتي نتيجة لقناعاته بأن الموت في ساحة المعركة يبعث على الفخر والاعتزاز أكثر من البقاء في صمت وخنوع والموت موتاً مجانيا.

وإذا كان الملك (عاد) قد عبر عن رفضه ومقاومته بالصراخ والاحتجاج، ولم يسر لمواجهة (هبا) كما سار ابنه (شداد)، فإنه هنا قد جاء ليتراوح بين مرحلة الانعطاف إلى الوراء (الذهول والصراخ)، ومرحلة الانعطاف إلى الأمام (السؤال وبداية الفعل)، لكن (شداد) قد استقر فعليا في المرحلة الثانية حيث جاء متحركا باتجاه (هبا) لمنازلته بقوة السيف نتيجة لحالة التحدي التي تبلورت في داخله، لا سيما بعد إحساسه بالتشاؤم والسأم من الواقع الذي يعيشه:

(مرثد: (يقترب من والده، إنه شاب وسيم ذكي قوي البنية) تريد أن تذهب إلى ارم رغم الموت الذي يربط لك في الطريق ؟ حسناً ؟، إننا لا نطالبك بأن تؤمن ب (هبا) لكننا نطالبك بأن تؤمن بحياتك.. أهي شيء بخس إلى هذا الحد ؟.

شداد: بعطف (يا بني العزيز ! يا مرثد ! لقد سئمت ! هذا كل ما في الأمر، غداً، حين تكبر، ستعرف ماذا تعني كلمة السأم هذه..

مرثد: (بشجاعة وثقة) أنت متشائم يا والدي.. متشائم، وهذا يعود إلى الأيام المضنية التي حبست فيها نفسك..

شداد: هذا الكلام قديم قدم الكذب نفسه، ألست ترى أن التشاؤم هو الشجاعة ؟ ألست ترى أن التفاؤل هو كذب وهروب وجبن ؟ أنت تعرف أن الحياة قميئة وسيئة، فلماذا

تواصل الأمل بها ؟ أنت تعرف أن الجنة التي يعدك بها (هبا) ليست جديرة بكل هذا العذاب (يشير إلى النافذة) أنا أعطيك جنة تراها بعينيك)[31].

وإذا كان الخلاف بين (هبا) و (عاد) يقوم على رفض سقاية الإله، فإن الخلاف بين (هبا) و(شداد) يقوم بسبب السيادة على ارم، وهذا البطل قد بدأ يتكون لديه وعي أيديولوجي يلزمه بالعمل على تخليص (إرم) من سلطة (هبا)، لكنه لم ينجح في ذلك حيث تهدمت (إرم) كما لو أحرقتها الصاعقة.

أما الحفيد (مرثد) فلم يختر طريقه بعد، وعلى الأغلب أنه سيبدأ بوعي أفضل من سابقيه، إذ سيختار الخيار النضالي الثوري، وقد أراد المؤلف من خلال اختياره لشخصية (مرثد) أن يؤكد استمرارية المقاومة من خلال الأجيال المتعاقبة.

إن (مرثد) يرى أن والده قد ربح المعركة حيا لأنه نفذ إرادته وقاتل (هبا) ودمر جنته، لذلك فهو يثني على حكمته وشجاعته وخياره في المقاومة، بل ويؤكد أنه سيجعل من المملكة التي سيتولى حكمها جنة، وهو بذلك كأنما يتتبع خطى والده، وهذا الموقف يثير (الأم) التي تبقى الشاهد الوحيد على صراع الأبطال مع الإله (هبا)، وتبقى سياستها هي رفض مبدأ المقاومة لأنها لا تجدي، فكل من يقاوم (هبا) نهايته الموت.

(مرثد: (...)، إنني أريد أن أصنع جنتي..

الأم: (تقف وتتجه إليه بتوسل) ولكن لماذا يا بني ؟ لماذا هذا السعي إلى الدمار ؟ لماذا هذا السعي إلى الموت.

مرثد: حين كان أبي واقفا هنا يحكي لنا عن جنته كنت أقول لنفسي أن جنة (هبا) لا بد أن تكون أروع، وإذا كانت أروع، فمن الطبيعي أن يتركه يكتشف ذلك بنفسه، يتركه يرى كم هي سخيفة الجنة التي يبنيها الإنسان أمام الجنة التي بناها (هبا).. ولكنه لم يتركه يكتشف ذلك... لم يتركه.. لماذا ؟.

الأم: (دون وعي) لماذا ؟.

مرثد: لأنه لا توجد ثمة جنة.. وإذا كانت هناك واحدة فهي لن تعطي التعويض الجدير بعذاب الحياة.. لقد خاف (هبا) أن يكتشف (شداد) ذلك !

الأم: إنك تتجه في نفس الطريق.. تبدأ من بدايته التي شادها أبوك، كلا.. البداية التي شادها جدك نفسه)[32].

ومثلما تنمو فكرة مجابهة الإله (هبا) في داخل (شداد) - من قبل - كما تنمو شجرة الزيتون التي هي رمز للعطاء والديمومة، عادت هذه الفكرة لتنمو عند (مرشد) أيضاً، الذي يجسد (الأم) على الإطمئنان والقناعة اللتين تعيش فيهما، فهي تؤمن بقوة وسطوة (هبا) وترى أن كل من يفكر بمجابهته، إنما يلقي نفسه في طريق الهلاك الأبدي، تقول (الأم) مخاطبة (مرثد): (إنني أشهد البداية دائماً، وأعيش لأشهد النهاية... ودائماً ينتصر (هبا)، ودائماً تنهزمون.. (...)، إنكم تخسرون دائماً لأنكم تبدؤون، دائماً، من البداية.. أنكم تعطون هبا - بملء إرادتكم - حياته وقوته وسلطانه، وتحسبون أن ذلك جدير بإعطائكم فرصة بناء جناتكم على الأرض.. دون أن تعرفوا بأنكم إنما تحكمون على هذه الجنات بالدمار)[33].

إن الموت الذي يختاره الأبطال هنا هو دفاع عن الكرامة والإنسانية، فأيهما أفضل موت يحفظ الكرامة أم حياة بلا كرامة ؟ وما معنى الحياة في عالم يفتقد إلى الكرامة ؟. إن الأبطال في كل الحالات تبحث عن الكرامة وهذه الكرامة رؤية لا يمكن الحصول عليها إلا من خلال الموت البعيد عن المجانية، فالموت بحسب رؤية الأبطال وجه للحياة، والحياة وجه للموت، يقول (شداد): (الموت ! الموت ! إنه الاختيار الحقيقي الباقي لنا جميعاً، أنت لا تستطيع أن تختار الحياة لأنها معطاة لك أصلاً.. والمعطى لا اختيار فيه.. اختيار الموت هو الاختيار الحقيقي، أن تختاره في الوقت المناسب قبل أن يفرض عليك في الوقت غير المناسب.. قبل أن تدفع إليه لسبب من الأسباب التي لا تستطيع أن تختارها كالمرض أو الهزيمة، أو الخوف أو الفقر، إنه المكان الوحيد الباقي للحرية الوحيدة والأخيرة والحقيقية)[34].

وكلما مات بطل ولد بطل مقاوم جديد، وليس هذا فقط، بل أن (شداد) يولد ولادة أخرى في عالم الأموات، وهو عالم من صنع خيال الكاتب. وهناك يلتقي برجلين يجلس كل منهما في مقعده، بينما يجلس (شداد) بتراخ في مقعد آخر، مرتدياً ملابسه التي شوهد بها في بداية المسرحية، وقد ظهرت عتيقة ومتعبة، كما أنه لا يحمل سيفه لكونه تركه في عالم الأحياء بعد صراعه مع (هبا)، وفي صدر الغرفة التي يجلسون بها يوجد باب مغلق يدل شكله على

مدى ثقله ومتانته، و (يشكل الباب في أدب غسان رمزاً للهزيمة، لكل العوائق التي تقف حائلاً بين الإنسان وبين الفعل. هذا الاستخدام الخاص يلقي مع دلالة الرمز العامة)[35]، فالباب هنا هو مشكلة البطل ومشكلة المسرحية في آن واحد معاً، لكونه يشكل سجناً ل (شداد) في عالم الإله (هبا).

ويبدأ (الرجل الأول) بمحاولة معرفة السبب الذي يقف وراء موت (شداد)، حيث يخبره بأن موته قد كان موتاً خاصاً وغريباً، فالموت لم يأته إنما هو الذي جاء به، ولا يتوانى (شداد) هو الآخر عن محاولة معرفة السبب الذي أوصل هذين الرجلين إلى هذا المكان، حيث يجيبه (الرجل الثاني) عنه وعن صديقه قائلاً: (أحببنا فتاة واحدة.. ثم فاز هو بها، أما أنا فبقيت العاشق الذي لا تطفأ نار جواه.. ثم بدأت أزورها كل مساء، وكان زوجها غائباً في الحرب يكتب لها رسائل رائعة تقرؤها لي ونضحك. ثم عاد الزوج، ذات ليلة، ليجدني عندها، كان يحمل سيفه فذبحني به وأنا في حضنها... ثم أتيت إلى هنا، لقد استغرقت رحلتي أياماً ثلاثة)[36].

وتلازم صفة المقاومة شخصية (شداد) في عالم الأموات، فهو لا يقاوم وهو حي فقط وإنما يقاوم أيضاً وهو ميت، وهذه الفكرة تتطابق مع معتقد في الفكر الصهيوني، يرى في أن روح الإنسان الفلسطيني المقاوم تبقى تقاوم حتى بعد موته، ومما يدلل على هذه الفكرة هو موقف (شداد) من (هبا) حينما يظهر إليه في عالم الأموات.

إن (شداد) يجدّ في طلب الموت لكنه لم يرد الوصول إليه تماما، وكان كل أمله أن ينازل (هبا) ولم يكن يتصور بأن (هبا) سيسلط عليه كل قواه، وينفرد به بكل الأسلحة التي لم يتوقعها، لينتهي الأمر به إلى أن يصبح رماداً نتيجة لتأثير عاصفة الصوت التي اقتحمها وهو يبحث عن (هبا)، فهو يشكل مع (عاد) ضحيتين لإله تقليدي يمارس عليهما كل ممارسات الإذلال والتعسف، (فكلاهما فاعل، رافض، ومأساته أقرب إلى مأساة البطل الإغريقي الذي يرضى بالفاجعة ثمناً لإرادته الواعية)[37]، إلا أن درجة مسير كل منهما نحو الموت تتفاوت تفاوتاً ملحوظاً نتيجة للاستعداد النفسي ولطبيعة التكوين الأيديولوجي عند كل منهما.

ويدخل (هبا) إلى عالم الأموات بصورة مغايرة للصورة التي ظهر عليها (شداد)، إذ يبدو جذاباً قوي الملامح طويل القامة غزير الشعر، وهذا إن دل على شئ فإنما يوحي بالانتصار الذي لازم (هبا)، وبالهزيمة التي لازمت الشخصيات الأخرى التي تقاومه.

إن (هبا) يقر بأن المرء حينما يموت إنما تموت أيضاً كل الأشياء المقترنة به، وفي ضوء ذلك فهو يبرر النهاية المأساوية التي انتهت إليها مدينة (إرم)، ويرى (هبا) أن في موت الآخرين وفي إلغاء وجودهم حياة له، لذلك فهو لم يكن رحيماً في نزاله مع كل من (عاد) و(شداد):

(هبا: أنتم تبدأ حياتكم بالولادة وتنتهي بالموت.. أما أنا فتبدأ حياتي بالموت، وتنتهي بالولادة.

شداد: لقد خلقك الموت.

هبا: لقد خلقت نفسي قدراً حين كان الناس عاجزين عن صنع أقدارهم..

شداد: ولكنني حاولت أن أصنع قدري بنفسي.. فلماذا لم تتركني ؟.

هبا: كيف صنعت قدرك ؟ بأن حققت للناس الأسطورة التي تلهب حياتهم بالأمل والجدوى؟ إنهم يفضلون الإتكاء علي فذلك أدعى إلى راحتهم)[38].

وبذلك فإن (هبا) يحاول أن يجعل من وجود الشخصيات وجوداً عبثياً، فلا يمكن لها أن تستقل بقراراتها، بل تبقى محكومة للمسار الذي يحدده هو لها، وهذا الواقع يتضح في حديثه عن فكرة المقابل، إذ أنه يرى في أن (شداد) يريد عن كل شيء يقوم به أن يحصل على تعويض، لذلك فهو يقترح عليه أن يأخذ كرة كبيرة من المطّاط حيث يواظب على قذفها إلى الحائط كي ترتد إليه من جديد مثلها في ذلك مثل صخرة سيزيف، وهذا العمل من شأنه أن يلهي (شداد) عن محاولاته في إقتحام الباب، الذي يظل حائلا دون عودته إلى الحياة، فيعلن موقفه من الباب قائلا: (لسوف أنهد على الباب حتى أحطمه أو يحطمني.. ولسوف ينهدون هم عليه من الخارج.. هم الأحياء، مرثد وإبن مرثد وحفيد مرثد، ولسوف نجعله يشف بين أكتافنا حتى يذوب)[39].

لقد سيطرت روح الأسطورة على مسرحية (الباب)، وظهرت على الأبطال الملامح الأسطورية من شجاعة وتحد وإمكانات عالية، فالبطل الأسطوري له صفات خارقة، إذ يحاول الوصول إلى مصاف الآلهة ولكن صفاته الإنسانية تشده إلى ما هو أرضي، وهناك بعض التشابه بين النماذج الأسطورية وبين أنموذج البطل الثوري من حيث دفاعهما عن المبادئ النبيلة حتى الإستشهاد من أجلها.

إن البطل في مسرحية (الباب) يرى أن الموت قدريا وليس حتميا، (وطوال شعوره بأنه مهدد يظل ملاحقا بدافع الموت الذي غايته الإنعتاق. المهم إجتياز البداية، فبعد أن إكتشف المنفى بالموت، (...)، كان عليه أن يحقق نفسه باسترجاعها من أيدي الأقوى (الإله هبا) أيضا بالموت)[40]، لا سيما أن المنفى يمثل لهذا البطل موتا حقيقيا في قيمه ومبادئه وأخلاقه، ليظهر البطل بذلك بصورة البطل الذي لا يريد أن يموت يائساً مهزوماً، وإنما بصورة الذي يجدّ في طلب الموت، رغم أنه لا يريده، ولكن يبقى مسيره باتجاه الموت مسير البطل المقاوم الذي يتسم بسمات التضحية والشجاعة.

هوامش الفصل التاسع

هوامش المبحث الأول:

1- جارودي، روجيه، البنيوية- فلسفة موت الإنسان، ترجمة. جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، ط3، 1985م، ص82.

2- افلاطون، فيدون وكتاب التفاحة المنسوب لسقراط، ترجمة. علي سامي النشار، القاهرة: دار المعارف بمصر، 1974م، ص28.

3- ينظر. شورون، جاك، الموت في الفكر الغربي، ترجمة. كامل يوسف حسين، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1984م، ص(48-50).

4- ينظر. هيبوليت، جان، دراسات في ماركس وهيجل، ترجمة. جورج صدقني، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1971م، ص123.

5- رأى بعض النقاد أن مصطلح ما بعد الحداثة قد إرتبط ظهوره بالحرب العالمية الثانية، ورأى آخرون أن بدايته جاءت مع سقوط جدار برلين عام 1989م. وواقعياً ارتبط ظهوره بحلول عام 1970م بظهور التفكيكية التي نادى بها جاك ذريدا، وقد انتشر المصطلح انتشاراً واسعاً بعد أن نشر المفكر الفرنسي (ليوتار) كتابه Condition postmosel'n عام 1979، وقد ارتبط المصطلح في الثمانينات ببعض المفكرين منهم: بودريار، دريدا، وفوكو.

6- فريدريك نيتشة (1844-1990م) فيلسوف مثالي ألماني، عمل أستاذاً لفقه اللغة في جامعة بال بسوسرا، ومن مؤلفاته: هكذا تكلم زرداشت، إرادة القوة، وأفول الأصنام.

7- تورين، آلان، نقد الحداثة- المظفرة، ج1، ترجمة صيّاح الجهيم، دمشق: وزارة الثقافة، 1998م، ص(137-138).

8- بوخينسكي، تاريخ الفلسفة المعاصرة في أوربا، ترجمة. محمد عبد الكريم الوافي، ليبيا- طرابلس: مكتبة الفرجاني، 1968م، ص300.

9- نيتشة، فردريك، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة. فيلكس فارس، بغداد: مكتبة النهضة، 1986م، ص209.

10- كرانستون، موريس، سارتر بين الفلسفة والأدب، ترجمة. مجاهد عبد المنعم مجاهد، بيروت: دار مكتبة الحياة، ب ت، ص48.

11- سارتر، جان بول، الذباب (مسرحية)، ترجمة. حسين مكي، بيروت: دار مكتبة الحياة، ب ت، ص(6-7)، نقلاً عن: Situations I. Page 153, N. R. 1947

12- مارتن هيدجر (1889-1976م) فيلسوف الماني ورائد من روّاد الفلسفة الوجودية، من مؤلفاته: الوجود والزمان، ومبدأ العلة.

13- ينظر. ابراهيم، السيد، ما بعد الحداثة -نظرة في تاريخ المفهوم، في: الحداثة وما بعد الحداثة، تحرير. صالح ابو اصبغ وآخرون، عمان: جامعة فيلادلفيا، ط1، 2000م، ص61.

14- ينظر: انيكست، أ، تاريخ دراسة الدراما- نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، ترجمة. ضيف الله مراد، دمشق: وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، 2000م، ص(277-281).

15- ينظر: ابراهيم، زكريا، مشكلة الإنسان، ص199.

16- يسبرز، كارل، نهج الفلسفة، ترجمة وتقديم. عادل العوا، دمشق: دارالفكر، 1975م، ص146.

17- مجموعة من المفكرين، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة -حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر، ترجمة. محمد الشيخ وياسر الطائري، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 1996م، ص(127-128).

18- ينظر: الشيخ، محمد، المثقف والسلطة -دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر، بيروت: دار الطليعة، ط1، 1991، ص(82-83) نقلاً عن:
Sylvain Zegel: "Lesid'ees demai" op. Cit P. 91-92.

19- ينظر: المصدر نفسه، ص(82-83).

20- ادريس، سهيل، قاموس المنهل/ فرنسي- عربي، بيروت: دار الآداب، ط16، 1995، ص1196.

21- مزيان، عبد الرحمن، التناتولوجيا -جثة علم الموت تتكلم الأزهار، بيروت: الشركة اللبنانية الدولية للتوزيع، مجلة كتابات معاصرة، المجلد التاسع، العدد 33، آذار- نيسان 1998، ص98.

22- المصدر نفسه، ص99.

23- ينظر: المصدر نفسه، ص(98-99).

24- ينظر: المصدر نفسه، ص99.

25- شورون، جاك، الموت في الفكر الغربي، ص94.

هوامش المبحث الثاني:

1- جان جيرودو: (1882م- 1944م) أديب فرنسي معاصر، عام 1910م التحق بالسلك السياسي، ثم خاض غمار الحرب جندياً بسيطاً وأصيب فيها بجرح خطير، من مؤلفاته: سيجفريد، لن تقع حرب طروادة، الكترا، سادوم وعمورة، وغيرها.

2- العشماوي، محمد زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، بيروت: دار النهضة العربية، ب ت، ص(90-91).

3- سارتر، جان بول، الذباب، ترجمة. حسين مكي، بيروت: دار مكتبة الحياة، ب ت، ص 40.

4- المصدر نفسه، ص 97.

5- المصدر نفسه، ص 118.

6- العشماوي، محمد زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، ص 97.

7- حاتم، عماد، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، ليبيا: الدار العربية للكتاب، ط2، 1984 م، ص420.

8- ينظر: حرب، سعاد، الأنا والآخر والجماعة...، ص (91-92).

9- سارتر، جان بول، الذباب، ص (146-147).

10- المصدر نفسه، ص (152-153).

11- كرانستون، موريس، سارتر بين الفلسفة والأدب، (52-53).

12- حرب، سعاد، الأنا والآخر والجماعة...، ص93.

13- غونترغراس: ولد في ألمانيا عام 1930م لأب يعمل بقالاً، وحينما بلغ من العمر السابعة عشرة دعي إلى خدمة العلم، واعتقل في معسكر أمريكي ثم أطلق سراحه وهو في التاسعة عشرة من عمره. عمل في بداية حياته بالزراعة، ثم عمل في منجم للبوتاس، ووجد موهبته حينما قرر أن يصبح فناناً بصرياً حيث سعى للدخول في أكاديمية دوسلدورف للفنون الجميلة، وأثناء انتظاره للحصول على القبول في الأكاديمية كان يكسب عيشه عاملاً في البناء وأمضى وقته في نحت شواهد الأضرحة، ثم أصبح قارعاً للطبل في فرقة موسيقية بإحدى مقاهي دوسلدورف، فطباخاً، ثم صار مثالاً، وشاعراً وكاتباً قصصياً ومسرحياً. وكانت نقطة التحول في حياته يوم أرسلت زوجته - وهي راقصة باليه - مجموعة من شعره لمسابقة عامة أعلن عنها، دون علم منه، ففازت بالجائزة الأولى، وكان ذلك سنة 1955م، وفي السنة التالية ظهر ديوانه الأول ثم ديوانه الثاني عام 1960م، وبصدور قصتيه (القط والفأر) و(سنوات الشقاء)، أصبح (غراس) صاحب شهرة في ألمانيا كلها، إلا أن شهرته قد اتسعت بعد أن حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1999م، وذلك عن روايته (الطبلة الصفيح) التي ظهرت سنة 1959م. وبين عامي (1954م - 1957م) توجه (غراس) نحو الكتابة المسرحية، حيث كتب في هذه المدة القصيرة نسبياً، أربع مسرحيات طويلة ومسرحيتين ذات فصل واحد، وكلها تحتوي على عناصر خيالية وواقعية شأنها في ذلك شأن شعره ونثره، ومن أهم مسرحياته: طوفان، عم يا عم، عشر دقائق فقط إلى بفالو (سفينة البحيرة المالحة)، الطباخون الأشرار وغيرها، ويمكن رؤية أصول بعض المسرحيات في قصيدة أو قصيدتين من دواوين (غراس) الشعرية.

14- ينظر: السمرة، محمود، أدباء وفنانون متمردون، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1993م، ص 73.

15- آسلن، مارتن، غونتر غراس، تعدد الإبداع، ترجمة. ك. س. ر، بغداد: دائرة الشؤون الثقافية العامة، مجلة الموقف الثقافي، العدد 25، كانون الثاني - شباط 2000م، ص 83.

16- غراس، غونتر، سفينة البحيرة المالحة (مسرحية)، ترجمة. كاظم الشديدي، بغداد دائرة الشؤون الثقافية العامة، مجلة الموقف الثقافي، العدد 25، كانون الثاني - شباط 2000م، ص 43.

17- المصدر نفسه، ص (44-45).

18- المصدر نفسه، ص (47-48).

19- المصدر نفسه، ص 49.

20- غونتر غراس، الطباخون الأشرار "مسرحية"، ترجمة. محسن الدمرداش، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أكتوبر 2001م، ص (16-17).

21- المصدر نفسه، ص 19.

22- المصدر نفسه، ص 91.

23- المصدر نفسه، ص 103.

24- ينظر: الدمرداش، محسن، مقدمة مسرحية الطباخون الأشرار، ص (8-9).

25- ينظر: السعافين، إبراهيم، الصراع العربي الصهيوني في المسرح في : الأدباء العرب في مواجهة التحديات، بحث مقدم إلى المؤتمر الثامن عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، عمان : منشورات الإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، 1992م، ص723.

26- كنفاني، غسان، المسرحيات - مسرحية الباب،المجلد 3، بيروت: مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، دار الطليعة للطباعة والنشر 1978م، ص 44.

27- المصدر نفسه، ص (50-51).

28- المصدر نفسه، ص 53.

29- المصدر نفسه، ص 60.

30- المصدر نفسه، ص (62-63).

31- المصدر نفسه، ص (68-69).

32- المصدر نفسه، ص (81-82).

33- المصدر نفسه، ص (83-84).

34- المصدر نفسه، ص 71.

35- عبد الهادي، فيحاء، وعد الغد - دراسة في أدب غسان كنفاني، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع ط 1، 1987م، ص 42.

36- كنفاني، غسان، المسرحيات - مسرحة الباب، ص 88.

37 - جبرا، جبرا إبراهيم، مقدمة المسرحيات، ص 15.

38- كنفاني، غسان، المسرحيات - مسرحية الباب، ص 110.

39- المصدر نفسه، ص 119.

40- ينظر: القاسم، أفنان، غسان كنفاني - البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني من البطل المنفي إلى البطل الثوري، بغداد : وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، 1978م، ص57.

الفصل العاشر

المسرح وقضية القهر الاجتماعي




الذخيرة العربية

الفصل العاشر

المسرح وقضية القهر الاجتماعي

أولا: أوجستو بوال ومسرح المقهورين:

في منتصف الستينات من القرن العشرين انطلقت تجربة مسرح المقهورين من خلال المخرج البرازيلي (أوجستو بوال) المبتكر لتقنياته ومنهجياته، مدفوعاً بتداعيات الوضع السياسي في أمريكا الجنوبية وامتلاك الدكتاتورية العسكرية لزمام الأمور وممارستها لكل أشكال القمع السياسي ضد السكان.

وقد جاءت تسمية هذا المسرح انطلاقاً من فكرة القهر التي شكلت في تلك المجتمعات صفة ملازمة للإنسان، ولم تكن آراء المفكر والمصلح الاجتماعي البرازيلي (باولو فرايري)[1] حول تعليم المقهورين بمعزل عن التأثير في تنظيرات (بوال) المسرحية.

لقد ناقش (فرايري) تأثير الظلم والاستغلال والعنف الذي يمارسه القاهرون على أنسنة الإنسان، التي تتأكد حقيقتها بنداءات المقهورين للحرية والعدالة، ونضالهم المستمر من أجل استعادة إنسانيتهم الضائعة، فالأنسنة لا تميز حقيقة أولئك الذين فقدوا إنسانيتهم فحسب بل أيضاً وبطريق أخرى حقيقة أولئك السالبين، ذلك أن اللا أنسنة في جوهرها إخلال بقدرة الإنسان على أن يمارس وجوداً بشرياً متكاملاً[2]، فالقهر والاضطهاد الاجتماعي يحدثان خللاً في توازن القوى الاجتماعية نتيجة للممارسات السياسية غير السوية التي تفجر الصراع داخل المجتمع، و(فرايري) في فلسفته قد عبر عن تجربة إنسانية حية

ذات رؤية ثاقبة تناولت أوضاع المقهورين واحتياجاتهم في زمن سيطرت فيه الايـديولجيات، واستتب القهر والاستلاب والتخلف كمظاهر سلبية سيطرت على المجتمع.

ويمكن القول (إن أعجب أنـواع القهـر وأكثرهـا تسـلطاً، هـو الـذي يلقـاه الإنسـان المعاصر في عصرنا الحالي. ففي العصور السابقة كان يمارس القهر عن طريق طاغية أو حاكم مستبد يمكن ببساطة الكشف عن طغيانـه واسـتبداده عـن طريـق الاحتكـام في تصـرفاته إلى العقل والمنطق، أما في المجتمع الصناعي المتقدم المعاصر (...)، فإن القهر يمارس على أسـاس يوحي، لأول وهلة، أنه معقول بصورةٍ تامة إذ يبـدو وكأنـه يحسـب الحسـاب الـدقيق لكـل الظروف والاحتمالات، دون أن تتدخل فيه نزوات حاكم مستبد أو سلطة إرهابية)[3]، وهذا القهر يمتد ليأخذ تأثيره البالغ علـى حريـة الإنسـان الداخليـة، ويتـدخل في دوره الـوظيفي، ويسحق إمكاناته في اتخاذ أي قرار بشكل مستقل باسـتخدام الوسـائل التكنولوجيـة الممكنـة للسيطرة على العقل بعيداً عن الوسائل التقليدية التي كانت تستخدم للسيطرة على الإنسـان كالعنف والإرهاب.

لقد أفاد (بوال) في عمله المسرحي من آراء (فرايـري) حـول نظريـة الحـوار الثـوري والتعليم الحواري، وسعى إلى تطبيقها في عمله مع الفلاحين للتحرر من قهر الإقطاعيين مـن قبل ملاك الأراضي.

ولد (أوجستو بوال) في البرازيل عـام 1931م، وقـد درس في بدايـة حياتـه الهندسـة الكيميائية، لكنه غير مساره بدراسة المسرح في جامعة كولومبيا حتى حصل على الـدكتوراه، بدأ حياته المسرحية مؤلفاً عام 1957م بإصدار مسرحيته (زوجـة الهزيـل وزوج الخسيسـة)، لكنه تحول إلى الإخراج عام 1961م ليصبح الرائد في تقديم مـا يعـرف بمسـرح الاحتجـاج السياسي على المسرح الدائري بنماذج من الدراما الأوروبية، ثم تحول إلى استلهام نصـوص نابعة من التراث المحلي.

في الستينات من القرن العشرين ونتيجة لحالة الظلم التي عاشـها الشـعب البرازيلـي، بدأ (بوال) بتقـديم عـروض لامسـت الأحـداث السياسـية والاجتماعيـة والمعانـاة اليوميـة للإنسان البرازيلي، (وبينما كان يقدم أحد عروضه تلك وقـف قـروي مـن بـين المشـاهدين

مقترحاً عليه تعديلاً في أحد مواقف مسرحيته، وهو ما جعله ينتبه إلى ضرورة أن يستمع إلى أصوات الناس. ومن ثم بدأ في الاقتراب خطوة نحو تقديم مسرح أكثر اعتماداً على المشاهدين، حيث كان يطلب من المشاهدين أفكاراً لتغيير نهايات عروضه، إلى أن وقفت إحدى النساء ثائرة مرة بسبب إساءة ممثليه تقديم ما اقترحته من تعديلات على أحد النصوص، وكان التعديل يتعلق بالتعامل مع زوج خائن طبقاً لنص المسرحية، وهو الأمر الذي جعله يدعوها إلى الصعود لخشبة المسرح لتريهم كيف تريد للموقف أن يؤدى، وقد كانت هذه الشرارة التي أضاءت أمامه سبيل الإبداع)[4].

كان (بوال) أول من أنشأ فرقة للمسرح الشعبي السياسي في سان باولو عام 1971م، حيث جاب الأحياء القصديرية والقرى، وقدم من خلال الفقراء والفلاحين أعمالاً مسرحية صغيرة تعبّر عن معاناتهم اليومية، وحالات القهر والاستضعاف التي يمارسها عليهم الإقطاعيون وأرباب العمل، وفي العام نفسه نشر (بوال) كتابه (مسرح المقهورين)، حيث نظّر فيه لتجربته المسرحية العملية فصار عنواناً لمدرسة جديدة ومتميزة في المسرح، (وبعيد نشره لهذا الكتاب تعرض (بوال) للاعتقال والتعذيب، ثم نفي إلى الأرجنتين، ومن هناك سافر إلى فرنسا، حيث ظل أثني عشر عاماً يدرس منهجه الثوري في المسرح، مؤسساً عدداً مما يسمى بمراكز مسرح المقهورين. وفي أوروبا وجد (بوال) ألواناً أخرى من القهر متمثلة في العنصرية أو في الأجور المنخفضة للعمال كما تعرّف على ألوان من القهر الداخلي متمثلة في مشاعر الخوف والوحدة وعدم القدرة على التواصل الاجتماعي، ومن ثم بدأ ينظم عدداً من ورش العمل عام 1981م، والتي كانت تضم المعالجين النفسيين والعاملين الاجتماعيين ورجال المسرح)[5]، وقد كان من نتيجة ذلك أن قدم (بوال) تقنياته العلاجية من خلال المسرح، والتي عرفت ب (قوس قزح الرغبات) وهي عنوان لواحد من آخر إصداراته، ثم أنه من أجل ذلك فقد تبنى تقنية (شرطي في الرأس) لاسيما بعد أن آمن بأن المواطنين في أوروبا الغربية لا يتعرضون لعنف خارجي مباشر وإنما يحملون شرطياً قامعاً في رؤوسهم، وهذا يتطلب تقنية علاجية تعنى بالكشف عن كيفية اختراق الشرطة لرؤوسهم وتطوير اتجاهات من شأنها أن تخرج الشرطة من جديد.

إن التوجه إلى البعد العلاجي في تجربه مسرح المقهورين قد جعله يقترب من عوالم السيكودراما كما عند منظرها (جاكوب مورينو) حيث تشترك التجربتين في جعل إطلاق التلقائية الإبداعية وتحريرها هدفاً رئيساً، وإن أصرّ (بوال) على وجود تناقض بين المنهجين، فالسيكودراما على حد قوله تهدف إلى تمكين الناس من التغيير ومواجهة آليات القمع الاجتماعي[6].

في عام 1981م نجح (بوال) في تنظيم أول مهرجان عالمي لمسرح المقهورين في باريس، وفي عام 1986م وعقب زوال الحكم العسكري عاد (بوال) إلى ريودي جانيرو حيث أسس مركزاً كبيراً لمسرح المقهورين، كما أسس أكثر من اثنتي عشرة شركة لتقديم عروض مجتمعية تنتمي لمسرح الملتقى ومسرح الصورة.

ومع بداية عام 1990م تعاون (بوال) مع مسرح البالون في لندن، حيث ابتكروا ما سمي بمسرح المواطنين الكرتونيين، وتم تكوين فرقة مسرحة من المشردين لتقديم عروض من مسرح المنتدى في المدارس وبيوت ومراكز الشباب، وقد طافت الفرقة أربع مرات أنحاء بريطانيا، وتم تشكيل عدد آخر من الفرق المماثلة، كما ابتكروا سوياً أنماطا من مسرح المنتدى لبحث مشكلة مرض الإيدز في أوساط الشباب، ولمساعدة من لديهم مشكلات تعليمية على تجاوز مشكلاتهم، كما قدموا مسرحاً للصم، وآخر بين المسجونين[7].

لقد أراد (بوال) من مسرح المقهورين أن يكون سلاحاً بيد الشعب، يشهره بوجه كل من يمارس عليه الاضطهاد، وهذا المسرح إذا لم يكن ثورياً بالمعنى الكامل، فهو على الأقل قد يمهد جمهوره للثورة، وبهذا فإن تجاوزه للأطر المسرحية التقليدية قد يجعل منه أداة فعّالة في فعل التغيير والإصلاح، يقول (بوال) إن (النشاط المسرحي، أحببنا أم كرهنا، هو نوع من أنواع النشاط السياسي، حتى بالنسبة لأولئك الذين يتجنبون في أعمالهم المسرحية الحديث عن المشاكل الأساسية للمجتمعات، فهم يعبّرون بذلك عن موقف معين، نحن اخترنا بإرادتنا أن نتحدث عنها وهذا موقف سياسي لفنانين ومثقفين. ويضيف: المتفرج الذي يعاني من قهر، بمجرد أن يصعد إلى الخشبة يعيش إسقاطاً لحالته، فيستوعب الموقف الذي يعيشه في حياته ويتمرن للتغلب عليه. التحول لن يكون طبعاً على خشبة المسرح، لأن المشهد الذي

يمثل في العرض غير واقعي، لكنه يكون النقطة التي يبدأ منها التحول في حياته الحقيقيـة، لأن الشخص المقهور يكون قد تحرر من الخوف وروض نفسـه علـى مواجهـة مشـاكله وتطـوير تقنيات شخصية يحارب بها أعداءه الذين يحاولون استضعافه)[8].

وكان مما عزز رؤيته الفلسفية لمسرح المقهورين هو ممارسته للنشاط السياسي، وميولـه اليسارية المتنامية، لذلك فقد ظهر جلياً في مسرحه ذلك البعد الثوري الذي دفعه للبحث عن وسائل درامية اجتماعية تمكنه من تحـدي الظـروف الصـعبة الـتي فرضـتها طبيعـة الأحكـام العسكرية الصارمة.

إن (بوال) يبحث ومن خلال مسرحه عن صيغة مسرحية مـن شـأنها أن تتـوائم مـع الحساسية المحلية، وعن فضاءات جمالية يمكن أن يعبّر من خلالها عن فلسفته ورؤيته السياسية للواقع، لذلك فقد أكد على ضرورة أن يختلـف هـذا المسـرح اختلافـاً جـذرياً عـن نظـريتي (أرسطو) و (بريخت) بوصفهما النظريتين الرئيسيتين في المسرح، لاسيما فيما يخـص العلاقـة ما بين الممثل والمتفرج.

وهكذا فقد رأى أن المتفرج في نظرية (أرسطو) يسـلم نفسـه إلى الشخصـية الدراميـة بحيث تقوم بأداء الفعل والفكر بالنيابة عنه، أما في نظرية (بريخت) فإن المتفـرج يسـلم نفسـه أيضاً للشخصية الدرامية لتقوم بأداء الفعل بالنيابة عنـه ولكـن المتفـرج يحتفظ لنفسـه بحـق التفكير الذي غالباً ما يكون متعارضاً مع فكر الشخصية الدرامية، أمـا (مسـرح المقهـورين) فيركز على الفعل أو على الحدث ذاته، والمتفـرج فيـه يقـوم بـدور البطولـة فـيغير في مجـرى الحدث الـدرامي، ويقـترح الحلـول، ويناقش احتمـالات التغـيير علـى المسـتوى الإنسـاني والاجتماعي والسياسي، فهو يدرب نفسه على القيام بالفعل الحقيقي في الحياة[9].

ونتيجة لتشابه الظروف السياسية والاجتماعية بـين البرازيـل ودول أمريكـا اللاتينيـة كالأرجنتين وفنزويلا والبيرو، فقد أخذ (مسرح المقهـورين) مكانـة متقدمـة في كـل الـدول، لاسيما بعد أن أخـذ بـالتعرض إلى فضـح طبيعـة السياسـات القمعيـة الخاطئـة ومـا يحتـاج المجتمعات من سلبيات وعادات بالية كالأمية والفقر والاستبداد والبيروقراطية.

وهكذا جاءت تجربة مسرح الشعب في بيرو لاستخدام المسرح في محو الأمية، إذ أنه في عام 1973م بدأت الحكومة الثورية في بيرو بأمريكا اللاتينية حملة قومية لمحو الأمية، إذ كان ما يزيد على ثلاثة ملايين مواطن في البيرو أمياً من بين مجموع عدد السكان البالغ ما يقرب من أربعة عشر مليوناً، ويرمي مشروع محو الأمية إلى استخدام جميع اللغات الممكنة وخاصة اللغات الفنية كلغات المسرح والتصوير الفوتوغرافي وفن العرائس والسينما والصحافة، الخ...

إن هذه التجربة الفريدة تتعامل مع المسرح على أنه لغة قائمة بذاتها، يمكن أن تحقق الفائدة للفقراء والمقهورين وتمكنهم من التعبير عن أنفسهم تعبيراً حضارياً، (والهدف الأساسي من هذه التجربة المسرحية هو تغيير جماهير الشعب وتحويل الجمهور - الذي عادة ما يكون متفرجاً سلبياً في الظاهرة المسرحية التقليدية - إلى مشاركين إيجابيين وممثلين يغيرون مسار الحدث الدرامي ويشكلونه)[10].

وحينما استخدم المسرح في محو الأمية في بيرو، اصطدمت هذه التجربة بصعوبات كثيرة كان من بينها هو جهل المواطنين لاسيما الفلاحين والعمال بطبيعة الفن المسرحي، واقتصار مشاهداتهم على الأعمال الدرامية التلفزيونية ذات القصص العاطفية البعيدة عن حياتهم، وعلى السيرك المتجول أحياناً بين القرى، كذلك فقد (اصطدم القائمون على البرنامج بمقاومة شديدة من جانب الأهالي الأميين عندما عرضوا عليهم فكرة استخدام المسرح كلغة في التعبير أو وسيلة لمحو الأمية لأن اقتناعهم بالفكرة كان يعني مشاركة إيجابية قوية من جانبهم، بينما ترتبط فكرة التعليم في أذهانهم بتلقي الدروس بشكل سلبي، حيث يقوم المعلم وحده بالفعل الإيجابي، ويصبح نشاط التلاميذ مجرد رد فعل له. ولذلك فقد كانت أهم عقبة حرص البرنامج على التغلب عليها هي إقناع الأهالي من الأميين بالمشاركة الإيجابية في العملية المسرحية)[11].

ولاستخدام المسرح في محو الأمية كان من الضروري أن تتحول التجربة المسرحية إلى مختبر للخبرة الجماعية والتعلم الحواري الذي اقتبسه (بوال) من تعاليم (فرايري)، والهدف من ذلك هو أن يصبح المسرح متاحاً كممارسة تعليمية لأفراد الطبقة الكادحة، وللوصول

إلى الاستخدام الأمثل للمسرح في محو الأمية، ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار أن ذلك يمر بثلاث مراحل رئيسة فرضتها طبيعة مشاركة المتفرجين في خلق العرض المسرحي، وهذه المراحل هي:

1- مرحلة التأليف الفوري: وفيها يتدخل المتفرج في الحدث دون أن يستلزم ذاك وجوده المادي على المسرح مع الممثلين.

2- مرحلة مسرح الصورة الرمزية: وفيها يشارك المتفرج بالعملية المسرحية بشكل مباشر أكثر، فيطلب منه الإدلاء برأيه في موضوع معين يهم جميع الحاضرين ويريدون مناقشته، ويمكن أن يكون هذا الموضوع فكرة مجردة كفكرة الاستعمار مثلاً، أو مشكلة ملحة يعاني منها سكان الحي كانعدام المياه أو انقطاعها بشكل شبه دائم، ويطلب من كل متفرج الإدلاء برأيه في المشكلة دون أن يتكلم، وإنما باستخدام أجساد المشتركين الآخرين، وذلك بأن ينحت بها مجموعة من التماثيل تفصح في تكوينها عن آرائه ومشاعره تجاه المشكلة، ولا يسمح للمتفرج المشارك إلا بالتعبير بوجهه عما يريد من المشترك الآخر (التمثال) أن يفعله، ويمكن أثناء المناقشة تعديل أوضاع التماثيل أو ما تعبّر عنه من آراء في بعض تفاصيلها وذلك بهدف الوصول إلى:

أ- تشكيل صورة رمزية معينة تلقى القبول لدى الجميع.

ب_ تصوير الوضع المثالي لما ينبغي أن يكون عليه الأمر في هذه المشكلة.

ج- تشكيل صورة انتقالية توضح كيفية الانتقال من الوضع الراهن إلى الوضع المثالي، أو كيفية تنفيذ التغيير أو التحول أو الثورة[12].

3- مرحلة مسرح حلبة النقاش: وتمثل الاكتشاف الأهم في تقنيات مسرح المقهورين، ففيها يتم إلغاء سلطة الممثل على المتفرجين من خلال تدخل كل مشترك في الحدث تدخلاً حاسماً وإيجابياً بهدف تغييره، وهكذا فإن هذا النوع من المسرح يؤسس نظام خاص للمشاركة من خلال حالة التشابك بين الممثلين والمتفرجين وإسهامهم في إنتاج العرض بعيداً عن الصورة التقليدية السائدة للمسرح والتي يبدو فيها الممثل فاعلاً في العرض بينما المتفرج سلبياً لا دور له في إنتاج العرض المسرحي.

ويتم مسرح حلبة النقاش عن طريق الطلب من المشتركين أن يحكوا حكاية تتضمن مشكلة صعبة الحل، ثم يقدم مشهد قصير يصور المشكلة والحل المطروح للمناقشة، ثم يدور النقاش حول الحل المطروح، إذ سيبدي بعضهم عدم موافقته، فيعاد تقديم المشهد مع بعض التعديل، إذ يصبح من حق أي مشترك من الجمهور أن يحل محل أي ممثل ويحول مسار الحدث إلى الاتجاه الذي يريده[13].

إن المعادلة الفنية في مسرح حلبة النقاش تتغير لصالح تقاليد مسرحية جديدة، تتجاوز فكرة مناقشة العرض المتبعة في مرحلة مسرح الصورة الرمزية إلى المشاركة الفعلية من قبل الجمهور، والتي تسهم في منح العرض صورته النهائية عبر تنفيذ بعض التصورات المقترحة بأداء بعض الأدوار المسرحية.

إن مسرح النقاش يقوم على مناقشة قضية اجتماعية ما تستبطن شكلاً من أشكال القهر كقضايا البطالة أو انقطاع الماء أو القمع السياسي، ويقوم المشاركون باقتراح الحلول وارتجالها وتنفيذ تصوراتهم المسرحية، وأثناء العمل يتم إيقاف العرض لاقتراح صياغات متعددة للمواقف، وعلى أثر ذلك يتم اختيار أفضلها.

وفي مسرح حلبة النقاش يبرز الجوكر بوصفه شخصية متعددة الوظائف، حيث يعمل على ممارسة دور المدرب أو المسير لأمور العرض أو الورشة، إذ يقوم بإعادة كتابة مشاهد العرض وتبديل الممثلين تبعاً لاقتراحات المشاركين، كما يساعدهم في التعبير عن أفكارهم وطموحاتهم بنحو أفضل، والبحث عن خيارات للتغيير وحل المشكلات[14].

وبما أن مسرح المقهورين يعتمد تكنيك المناقشة، فإنه يمكن أن يوصف بأنه مسرح جدلي لكونه يشجع المتفرجين على التدخل في بنية العرض المسرحي عن طريق الحوار والمناقشة، وحول ذلك يقول (جورج ايكيشاوا) وهو أحد القائمين على تجربة مسرح المقهورين: (إن المسرح البرجوازي هو مسرح العالم المكتمل، فالبرجوازي هو إنسان يعرف حدود عالمه وهو قادر على أن يعطي صورة عن هذا العالم المكتمل بالنسبة إليه. أما البروليتاريا أو الطبقات المقهورة فهي دائماً في حالة تطلع إلى عالم أفضل، وبالتالي فإن مسرح البروليتاريا – مسرح المقهورين – هو دائماً في حالة تجربة.. أو محاولة للوصول إلى الاكتمال، فهو مسرح يقدم أساساً صورة درامية للتغيير)[15].

إن مسرح المقهورين لا يخرج عن كونه مسرحاً راديكالياً لكونه يسعى إلى تحقيق التغيير الجوهري للأيديولوجيا المسيطرة، وقد اتكأت تجربة (بوال) على النظرية الماركسية، وفيها راهن على جدلية التناقضات التي تعيشها الطبقة الكادحة محاولاً إفراز وعي سياسي لدى المتفرج يدفعه باتجاه ممارسة فعل التغيير الاجتماعي، عبر حالة حوارية بين العرض والجمهور من شأنها الإسهام في تحقيق الخلاص من حالات القهر.

إن تأمل سياق التحولات السياسية في البرازيل يؤكد أن السياسة قد أثرت في تحديد استراتيجيات التجربة وخياراتها التقنية، فلم تمنع تجربة مسرح المقهورين من ممارسة القائمين عليها لأنواع أخرى من المسرح (المكتمل)، ومن بينها الأنماط التالية:

1- مسرح الجريدة: وهذا النوع قدمته في البداية المجموعة الطليعية لمسرح سان باولو بالبرازيل، وهو عبارة عن: (مجموعة من الأساليب الفنية البسيطة يمكن من خلالها تحويل أخبار الصحيفة اليومية، أو أي مادة أخرى غير درامية، إلى عرض مسرحي بسيط ومشوق. ومن بين هذه الأساليب:

أ- القراءة المباشرة: يقرأ الخبر الصحفي - بعد فصله من السياق الذي جاء به - وذلك من وجهة نظر القارئ مما قد يظهر زيف هذا الخبر من صدقه..

ب- القراءة بالتبادل: قراءة خبرين بالتبادل يلقى كل منهما الضوء على الآخر فيشرحه أو يعطيه معنى جديداً.

ج- القراءة التكميلية: قراءة ما بين سطور الخبر بصوت عال، وذلك من وجهة نظر المؤدي.

د- الحدث الموازي: يؤدي الممثلون بالتمثيل الصامت أحداثاً موازية للخبر الذي يقرأ بصوت عال، وتحكي هذه الأحداث خلفية الخبر من وجهة نظر الممثلين ورأيهم فيما حدث حقيقة.

هـ- قراءة تاريخية: مشاهدة توضح نفس الحادثة التي يرويها الخبر ولكن في سياق تاريخي مختلف.

و- **قراءة خارج السياق**: يقدم الخبر الصحفي خارج السياق، فمثلاً يلقي أحد الممثلين خطاب وزير الاقتصاد عن ضرورة شد الحزام في المرحلة الحالية بينما هو يتناول عشاء فاخراً وبكميات مهولة. وهنا يتضح للممثلين مغزى المشهد: إن الوزير - وهو يدعو الشعب إلى التقشف - يعيش حياة البذخ والرفاهية)[16].

2- المسرح المتخفي: وقد كان للتحولات السياسية في البرازيل أثرها في تحديد استراتيجيات تلك التجربة المسرحية وخياراتها التقنية، فجاءت مدفوعة في الأغلب بتوضيح تفاصيل هذا الواقع وما فيه من تداعيات طرأت على الوعي السياسي للإنسان نتيجة للواقع المأساوي، وهكذا جاء المسرح المتخفي للوقوف على المحظور سياسياً في مرحلة الحكم القمعي. والمسرح المتخفي هو عبارة عن: (تقديم مشهد في بيئة غير مسرحية، وأمام أناس ليسوا من جمهور المسرح. ويمكن أن يكون المكان مطعماً أو رصيفاً أو سوقاً، الخ. والناس الذين يتفرجون على المشهد هم أناس موجودون في هذا المكان بالصدفة المحضة، وأثناء المشهد لا يجب أن يكون لدى هؤلاء الناس أي فكرة أنهم يشاهدون "مسرحية" وإلا تحولوا "متفرجين". والمسرح المتخفي يتطلب إعداد "نص" بسيط يحفظه الممثلون جيداً ويتدربون عليه مسبقاً، ويكونون في نفس الوقت على استعداد لتدخل "الجمهور" في مجرى الأحداث)[17]، وكل ذلك بهدف التحريض وتوجيه الرأي العام نحو المشكلات السياسية والاجتماعية الطاغية على المجتمع.

وقد عد بعضهم المسرح اللامنظور مسرحاً غير أخلاقي، لكونه يعرض المشكلات التي يعاني منها المجتمع ولا ينبغي فضحها للآخرين كتلك التي تدور داخل نطاق الأسرة، إلا أن (بوال) قد عارض تلك الفكرة قائلاً: (نحن نسمع يومياً ونقرأ عن خناقات زوجية على سبيل المثال.إن الخناقات الزوجية موجودة في كل بيت، ونحن نراها في الشارع، في السوبر ماركت، ويأتي المارة أو الزبائن لفض هذه الخناقات. وهنا يخرج الجمهور عن سلبيته ويتحول إلى مشارك فعّال في الحدث.. (...)، ونحن نتعلم منه، ويتعلم هو منا، ونضع أيدينا على أسباب المشكلات، ليست المشكلات الزوجية فقط وإنما أسبابها، أي نتطرق إلى السياسة والاقتصاد والحياة الاجتماعية وكل منا يتعلم الجمهور ونحن، وهكذا نحن لا نجبر الجمهور على مشاهدة كل ما نقدمه، بل يتدخل في الحدث دون أن يطلب منه أحد ذلك)[18].

3- صندوق الدنيا: ويستخدم في خلق مشاهد موازية للأحداث والقصص الرومانسية تقدم للعامة، وذلك لخدمة أغراض "مسرح المقهورين". ومن المعروف أن "صندوق الدنيا" ينتشر انتشاراً واسعاً في العديد من بلاد أمريكا اللاتينية. ويتلخص تكنيك استخدام "صندوق الدنيا" في "مسرح المقهورين" في أن يقرأ المعلم للمشتركين في البرنامج الخطوط العريضة للقصة المعروضة من خلال صندوق الدنيا دون أن يخبرهم بأصل هذه القصة، ويطلب منهم أن يعيدوا تمثيل القصة من وجهة نظرهم، ثم في النهاية تعقد مقارنة بين ما قدمه المشتركون وبين القصة الرومانسية الأصلية الموجودة في صندوق الدنيا، وتتم مناقشة الفروق بين القصتين[19].

4- التغلب على القهر: فالقهر يتخذ أشكالاً عديدة على المستويين الاجتماعي والفردي، فالطبقة البرجوازية تقهر الطبقة الكادحة، والرجال يقهرون النساء، والأفراد الأقوياء يقهرون الضعفاء وهكذا..

ويتلخص تكنيك (التغلب على القهر) في الآتي:

يطلب المعلم من أحد المشتركين في البرنامج تجسيد حالة شعر فيها بالقهر الشديد، فأخذ يتصرف بطريقة مخالفة لرغباته، ثم يعمم المشترك هذه الحالة الشخصية لتصبح ممثلة لآلام جماعة تمثل معه المشهد، وهو يعطيهم التعليمات والأحداث التي تمكنهم من أداء الحادثة بواقعيتها، ثم يطلب من البطل إعادة تصوير الحادثة دون الاستسلام للقهر، بينما يمارس باقي المشتركين القهر كما في الحادثة الحقيقية، وهم يقيسوا قدرة البطل على المقاومة ومدى قوة أعدائه، والمواقف الإيجابية التي من شأنه أن يتخذها بوجه من يقهرونه[20].

5- مسرح المنتدى: وهو نمط من الأنماط المسرحية التي قدمها (بوال) وقد جاء على أشكال متعددة كان من بينها مسرح المواطنين الكرتونيين الذي ظهر مع بداية عام 1990م من خلال تعاون (بوال) مع مسرح البالون في لندن كما أسلفنا.

وفي عام 1996م وخلال عضويته بمجلس مدينة ريودي جانيرو ابتكر (بوال) نمطاً جديداً لمسرح المنتدى أسماه المسرح التشريعي، وذلك من خلال جولاته بين أهالي المدينة لمناقشة أهم مشكلاتهم، والخروج بتوصيات تشريعية لحلها، وقد أثمرت تلك الجولات إلى

الوصول إلى تشريعات حقيقية لحل بعض مشكلات المدينة، وقد وثق (بوال) تجربته تلك في كتابه: المسرح التشريعي: استخدام الأداء المسرحي الصادر بالانجليزية عام 1998م[21].

إن تجارب مسرح المقهورين المتعددة تسعى نحو تحطيم فكرة المتفرج السلبي في المسرح عبر الميل الفلسفي الشديد باتجاه النزعة البريختية، التي تحققت في عروض (بوال) من خلال الإغراق في بدائل تغريبية أمعنت في اقترابها من الفئات المضطهدة، فلامست مشاكلها الإنسانية من أجل الارتقاء بالوعي والفعل السياسيين، رافضة أن يكون المتفرج منفصلاً عن الحدث المسرحي، بل هو مشارك فيه وموجهاً له بالاتجاه الذي يعبّر من خلاله عن مشاكله ويصورها لتحقيق التغيير.

ثانيا: الأدب المسرحي العربي وقضية القهر الإجتماعي:

تعد قضية القهر من القضايا الهامة التي ركزت عليها البنية الفكرية في الأدب المسرحي العربي، وقد برزت واضحة في سياقات أدبية وفكرية متعددة أخذت أبعادها على الساحة العربية ضمن مراحل زمنية متلاحقة، إلا أنها في المسرح العربي تحضر حضورا طاغيا نتيجة لقربه من هموم وآمال الإنسان المعاصر، ومما يؤشر في هذا السياق أن المسرح العربي قد تعرض إلى قضية القهر ضمن صوره المتعددة، ليبدو القهر بصورته الإجتماعية و الإقتصادية والذي تفرضه الظروف الحياتية اليومية بمعطياتها السلبية، أو بصورته السياسية والذي يحدث نتيجة لممارسات سلطة قمعية داخلية كأجهزة النظام، أو سلطة قمعية خارجية كالإحتلال، وقد يتفاوت مستوى القهر بين نص وآخر إلا أن ما يهمنا هنا هو الإشارة إلى أن غالبية نصوص الأدب المسرحي العربي تكاد لا تخلو من السمات القهرية الملازمة للشخصيات.

وتبرز قضية القهر في نصوص الأديب المصري (يوسف إدريس) المسرحية، الذي عايش الظروف السياسية والإقتصادية الصعبة التي مرت على مصر منذ بدايات القرن العشرين، وفي ضوء ذلك بدأ ومنذ مطلع الستينات بإنشاء مسرح عربي أصيل يعبر عن هموم وتطلعات الإنسان العربي شكلا ومضمونا، وقد توصل إلى اعتماد مسرح السامر التراثي، حيث عرض مقالاته في مجلة الكاتب عام 1964م وجاءت تحت عنوان (نحو مسرح

عربي)، إذ أكد ضرورة إن ينطلق الكاتب المسرحي من الذات والهوية العربية ومن ماضي بلاده التاريخي والأدبي عند الكتابة للمسرح، لذلك فهو لم يغفل تلك القيم الدرامية الموجودة في الأدب الشعبي الشفاهي، وعد الحوار المقفى الذي هو لون من الكوميديا المرتجلة يمارسها الناس في الطرقات، كذلك مسرح السامر والفصل المضحك الذي يوجد في الريف، ومسرحيات خيال الظل وعروض القراقوز, من الأشكال التراثية التي قد تشكل أرضية صلبة لتأسيس مسرح عربي متحرر من تقليد الشكل المسرحي الأوروبي.

رفض (إدريس) استحواذ التقاليد الغربية على المسرح العربي، ودعا إلى أن يكون للمسرح العربي شخصيته المستقلة انطلاقاً من إيمانه بالظواهر البدائية للمسرح التي أطلق عليها (حالات التمسرح)، والتي تسود فيها ذات الجماعة على حساب الذات الفردية.

وقد رأى (إدريس) أن فن السامر هو حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة، سواء الإفراج أو الموالد، وتتجلى فنيته في الروايات المضحكة المتوارثة، مثل دور (فرفور) أو (زرزور) الذي يعد الشخصية المضحكة في الرواية، و (فرفور) بطل مصري ساخر، وهو رجل حقيقي من وسط الناس، أي لا يؤدي دور الفرافير إلا فرافير حقيقيون، فالفرافير ظواهر اجتماعية بشرية تعبر عن الجماعة التي تنتج من بين أفرادها فرداً وظيفته رؤية حياة الجماعة ومراقبتها وتذوقها حين ينشغل الآخرون بمزاولة الحياة، فهو الضمير الجماعي الساخر، ومن ملامحه نتعرف على المسرح المصري[1].

وتبرز قضية القهر الإجتماعي في مسرحية (الفرافير) التي جاءت عام 1964م لينبذ (يوسف إدريس) من خلالها المسرح التقليدي، ويتقرب من الحركات المضادة الغير واقعية لاسيما تلك التي دعت إلى التغريب وأسقطت الحائط الرابع، مع تأثره بمسرح العبث، وبالألوان الشعبية الهزلية التي تكثر فيها النكت والمواقف الضاحكة واللمحات الذكية، وبالألوان المسرحية التي شكلت ثورة على التقاليد المسرحية القديمة.

لم يحدد (إدريس) في بداية مسرحية (الفرافير) مكاناً أو زماناً للأحداث وجاءت التعمية التي غلفت مكان وزمان المسرحية لتحيلنا إلى نزعة فنية عرفت ضمن (مسرح اللامعقول) الذي لا يحفل بذكر الزمان أو وصف المكان، فهو يقدم لنا اللامكان وزمن الأحداث هو زمن الساعات المكسورة.

ويؤكد (إدريس) في مقدمة مسرحيته على ضرورة تحقيق نظام للمشاركة العقلية والعاطفية بإشراك الجمهور مع الممثلين في تقديم العرض المسرحي وذلك بهدم الجدار الرابع، ويؤكد أيضاً على ضرورة استخدام المسرح الدائري أو مسرح (الحلقة) فلا يحتاج الممثل أبواب دخول وخروج، ويمكن استخدام الكرسي فوق خشبة المسرح، نظراً لعدم توفر هذا النوع من المسرح لدينا، وقد نبذ استخدام الأقنعة لأنها لا تلائم الذوق المصري، كما عاد لمسرح (السامر المصري) فاشترط في شخصية (فرفور) أن يكون إنساناً خفيف الدم لاذع اللسان نحيفاً قوياً لا نجد له مكاناً، لأن (فرفور) في رأي (إدريس) مزيج من البطل الأرضي السماوي الجني الآدمي[2].

ومنذ البداية تحضر شخصية (المؤلف) كشخصية رئيسة في المسرحية، حيث يخاطب الجمهور بأنه مؤلف الرواية، وأن ما سيقدم أمام المتفرجين ليس حقيقة وإنما خيال، وهو في حديثه المباشر مع الجمهور يطالبه بالمشاركة في التمثيل، وبذلك فهو يسقط الحائط الرابع ويكسر قاعدة الإيهام المسرحي، ثم تعلو الأصوات فوق صوت المؤلف فيحاول الكلام:

(المؤلف: يا إخواني أنا عايز أقدم لكم الليلة أكبر وأعظم وأمتن فرفور ظهر على وجه الأرض، بس قبل ما أقدمه لازم ندور على سيده (ثم يدخل فرفور) الله (ملتفتاً بحدة) أنت دخلت إزّاي يا ولد يا فرفور قبل ما أخلص.. مين قال لك تدخل.. زي ما دخلت أخرج.(...).

فرفور: لا يا حدق أنت إللي تخرج.

المؤلف: أنا؟؟.

فرفور: أمال أنا؟ أنت مؤلف تالف برّه هناك.. إنما أنا فرفور هنا)[3].

ومن الواضح أن (فرفور) غير راض عن المؤلف فهو لا يتقن عمله لأنه يؤلف بطريقة عفوية، وعندما لا يجد المؤلف (السيد) يبحث لفرفور عن سيد ما ليتضح فيما بعد أن (السيد) نائم، وعندما يوقظه (فرفور) يبدآن بالاستعداد لتمثيل الأدوار التي رسمها المؤلف، حيث يمارس كل منهما دوره بإتقان، وفي نقطة متأخرة من المسرحية يتمرد (فرفور) على سيده وعلى المؤلف، ولكن الأمر يستقر على أن أنسب وظيفة للسيد هي وظيفة (تربي)،

وعند تقسيم العمل يبدأ الخلاف بين (السيد) و (فرفور) الذي يتلقى الأوامر من المؤلف بالطاعة العمياء، فيذعن (فرفور) ويمارس (السيد) سلطاته، وعند بدء العمل تصادف (السيد) و (فرفور) مشكلة عدم وجود موتى.

وحين يظهر لهما شخص يريد أن يموت، يوجه (السيد) أمراً لفرفور بقتله، ثم يقتله (السيد) بين صيحات (فرفور) واستنكاره ويصاب بتأنيب الضمير، لكن (السيد) يكون قد أدمن القتل فيخاف (فرفور) ويهرب:

(السيد: تعرف يا وله يا فرفور يا وله، أنا ضميري مش حيريحني إلا ما أعمل إيه؟

فرفور: إيه؟.

السيد: إلا ما تجيب لي واحد تاني أموته.

فرفور: (في زعيق هائل مفاجئ) لا. وأبقى مصاص دم، دا ما عدلوش أمان خالص، واشوية شوية يقتلني.. اسمع يا عم. بلا مؤلف بلا بتاع. أنا سايبك وماشي (...)...

السيد: والفصل الثاني يا ولد؟.

فرفور: إنت حر فيه، أنت وإللي عملك سيد.. سلام عليكم)(4).

وفي الجزء الثاني من المسرحية ينصاع (فرفور) للسيد والمؤلف تطبيقاً لفرضية العلاقات المركبة التي تجمع الشخصيات، ويبدو اعتماد (السيد) على (فرفور) اعتماداً كلياً، حيث يدخل (فرفور) إلى المسرح وهو يدفع عربة تحمل نماذج سريالية تمثل أمريكا وأوروبا وأجزاء من مدافع وطائرات، معلناً عن بيع كل شيء قديم بما فيها الأسياد وأصحاب المجد القديم، ثم يقص عليه (السيد) قصصاً تبين ما فعله أثناء غياب (فرفور)، لكن (فرفور) يعود للتمرد على (السيد) ويرفض العودة إلى العبودية، ثم يضرب عن العمل، وتتدخل زوجتا (السيد) و (الفرفور) لإقناعهما بالحل، فزوجة (السيد) ترى أن عهد الفرافير قد انتهى وزوجة (الفرفور) تحاول إقناعه بأن يرضى أن يبقى فرفوراً، ثم يقرر الاثنان القيام بتأليف رواية جديدة تقوم على المساواة التامة بأن يكون كل واحد منهما (فرفور) نفسه و(سيد) نفسه، لكن التجربة تصاب بالإخفاق، ثم يقترح (الفرفور) أن يتحول لسيد و (السيد)

لفرفور وتخفق هذه التجربة أيضاً، ويقترح أحد المتفرجين عمل دولة يصبحان فيها سيدين، ويقيمان إمبراطورية (فرفوريا العظمى)، بينما تقترح (مدام حرية) إقامة دولة على أساس من الحرية التي سرعان ما تتكشف بأنها حرية شكلية، وكل هذه المقترحات تكون نهايتها الفشل، ونظراً لضيق الوقت يتدخل عامل الستار للمطالبة بإنهاء المسرحية، ثم يصيح: (أنا بصراحة مراتي بتولد الليلة، ولازم أجري ألحقها)[5]، ويطالبهما بالانتحار، بعد أن وصلا إلى اللاجدوى في البحث عن حلول، وعندما يموتان لا تتحقق لهما المساواة لأن كل شيء خفيف يلف حول الأثقل، و (فرفور) هو الأخف.

إن (يوسف إدريس) يعرض لنا من خلال مسرحيته حيرة الإنسان وقلقه الوجودي ضمن رؤية تقترب من عبثية الحياة. فالمسرحية تشكل غضباً اجتماعياً وسخطاً على جميع المهن، وتعبر عن موقف فلسفي متأزم من جميع الأنشطة الفكرية لأن المؤلف كتبها وهو يمر بتجربة صعبة فرضها الواقع السياسي في مصر، لذلك فهي تشكل إدانة لجميع المذاهب قديمها وحديثها، وإدانة للنظم الاجتماعية، حتى حالة الموت التي تثير المشكلة ولا تضع لها حلاً، ومع ذلك فإنها تحمل جانباً إيجابياً من خلال تأكيد كرامة الإنسان ودور العقل الإنساني في البحث والتفكير[6]، وهذا يتضح من خلال صفة التجريد التي جاءت عليها شخصيتا (السيد، وفرفور)، فهما أنموذجان لا يدركان إلا بالعقل، ويعبران عن شريحة اجتماعية واسعة تصلحان للتعبير في كل زمان وفي كل مكان، لتبدو المسرحية بذلك هي الأقرب إلى المسرح الذهني الذي ظهر عند (توفيق الحكيم).

ولم يكن (يوسف إدريس) في مسرحيته (المهزلة الأرضية) بمعزل عن الخط التجريدي العبثي الذي بدأه في مسرحية (الفرافير)، إذ تناول في مسرحية (المهزلة الأرضية) مشكلة الوجود الإنساني، ومعايشة الإنسان لمهزلة حياة يستحوذ عليها التسلط والضبابية وصعوبة الرؤية، حيث يتوغل في مسرحيته وراء العمليات الذهنية المحيرة من خلال تناوله لقصة طبيب يقوم بتحويل مجنون إلى مستشفى الأمراض العقلية، وأثناء إجراءات التحويل يدخل عليه أخ المريض ويخبره أن الأخ الأكبر أراد إدخال أخيه إلى المستشفى ليستولي على ثروته، وفي ضوء ذلك يتجه الطبيب لطلب النيابة، فيبدأ كل واحد من الأخوين بإلقاء اللوم على الآخر، بينما يعلن الأخ الصغير استعداده لدخول المستشفى إنقاذاً لأخيه.

ففي مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) لـ (سعدالله ونوس) برزت قضية القهر الإجتماعي التي تعيشها الشخصيات نتيجة لممارسات السلطة، إذ أن المدينة تحكمها طغمة عسكرية قمعية لها حضورها الطاغي على أفراد المجتمع، وهي في الوقت نفسه تعاني من التحلل والفساد نتيجة للانقلابات والصراعات السياسية، بينما يبرز الشعب بمعاناته وآلامه وهو يقف موقفاً سلبياً من ألأحداث حيث يعبر الموقف عن سلبية هذا الشعب من خلال جوقة التماثيل، بينما بائع الدبس الفقير (خضّور) يعيش ألأحداث ضمن موقف سلبي غير واع حقيقة ما يدور من حوله.

تبدأ الأحداث في ميدان من مدينة ما، بينما تنتشر في الميدان تسعة تماثيل تمثل الجوقة، وهي تعبر عن الحضور المعنوي للشعب الذي يقف موقفاً سلبياً من الأحداث كما أسلفنا، وفي ضوء هذا الوصف المكثف للبيئة المنظرية، والذي يصل إلى حد التجريد، يستهل المؤلف مسرحيته بالنشيد ألأول للجوقة:

(الجوقة: في ساحة عامة تدور الحكايا

ساحة تحددها أعمدة من الناس

الناس الذين كانوا، والذين ليسوا الآن

لا تطلبوا التفاصيل الكثيرة..

فنحن مثلكم.. الخوف يلجمنا.. والريبة منهجنا

يقال ما ينفع الحذر عند القدر

لكن من يتعلم الارتياب تشق عليه الصراحة

حين كنا نغنى في مآسي الإغريق

كان القدر مختلفا إلى حد بعيد

كان أكثر تبريراً وأقل تفاهة

أما الآن.. آه.. بائسة مدن الأقدار تافهة

لا تنتظروا تعقيباتنا العادلة

لا تتوقعوا تدخلنا في مجريات الأحداث

فما نحن بعد إلا تماثيل في الساحة

نحن الناس الذين كانوا والذين ليسوا الآن)[7].

وتقنية استخدام الجوقة ظهرت في المسرح الإغريقي، ويكمن دورها في تحقيق الاتصال بالمشاهد، أو مقاطعة الحدث والتوجه للجمهور بالخطاب العقلي المباشر، إلا أن (ونّوس) هنا يستخدمها لإشراك المتفرجين بالأحداث وجدانياً، ليغاير بذلك رؤية (برتولد بريخت) الذي يستخدمها لإحياء الدور الدرامي للجوقة بإشراك الجمهور عقلانياً بالأحداث لاستفزاز وعيه، وخلق أجواء الترقب لديه، وتمكينه من المحاكمة العقلية لما يقدم أمامه.

إن التماثيل اتخذت صفة أعمدة تحدد الساحة، حيث اكتسبت وظيفة ذات طابع فني مزدوج، تعبيري ورمزي: تعبيري لكونها المعادل الفني الممثل لضمير ناس هذه المدينة، فهي المتحدث الوحيد باسمهم والموصل لشكواهم ومعاناتهم، ورمزي من خلال تطابق وضعها، عبر حرمانها من قدرة التعبير عن رأيها، مع وضع متفرجي الصالة، إذ أنها مثلهم مكممة الأفواه، مما يمنحها القدرة على لعب دور الممثل لضمير جمهور الصالة، وإمكانية المشاركة الفعلية في التنامي الدرامي للحدث، واختيار التماثيل كأفراد للجوقة يكشف الدلالات الاجتماعية التي يريد (ونّوس) إظهارها والمتمثلة في وضع المدينة ووضع سكانها وما يترتب على وضعهم الخاص من موقف تجاه الأحداث[8].

وبانتهاء النشيد الأول للجوقة يتراءى إلينا حالة من الإحساس بالخوف والترقب، وما أن يتوقف الإنشاد حتى يطل علينا (خضّور) وهو رجل في الأربعين من عمره، محني الظهر تحت ثقل كيس، وحوله سرب من الذباب، ثيابه ملطخة قذرة، يجوب المكان صائحا لعرض بضاعته، إنه رجل من عامة الشعب وهو يمثل الطبقة الكادحة بكل معاناتها، وأثناء ذلك يدخل رجل متوسط القامة، حيث يشير المؤلف إلى أن (وجهه متطاول ينتهي بذقن كلبية، أهم ما يميزه نظراته الذئبية المحتقنة باللؤم والغش)[9]، إنه يمثل السلطة بكل سوداويتها وقذارتها، وهذا الرجل الذي يظهر فيما بعد أن اسمه (حسن) يتجه إلى محاولة إيقاع

(خضّور) في شباك السلطة، حيث يظهر في ثلاثة مواقف ينتحل في كل موقف اسماً معيناً جاءت على التوالي (حسن، حسين، محسن)، وقد جاء اختيار هذه الأسماء الثلاثة - التي عبرت عن الشيء الجميل - في محاولة لتجميل وجه السلطة أمام الآخرين.

إن (حسن) يعبر عن السلطة المستبدة التي لا يتحقق أمنها إلا بإلغاء حرية الفرد وإغراقه في القهر والاغتراب، لذلك نجد أن هذه السلطة لا تتوانى عن زج (خضّور) في السجن بلا تهمة أو ذنب ثم يخرج إنسانا محطماً حتى أن التشويه يمتد إلى المكان، فبعد ستة شهور وأربعة أيام يتم الإفراج عن (خضّور) من قبل السلطة التي سجنته بعد وشاية (حسن) به، حيث يعلن أنه قد ذاق في سجنه أقسى ألوان العذاب، يقول عن ممارسات رجال السلطة: (كانوا يزعقون : يا ابن المومس، أمثلك يعرف النقمة ثم تنهال القبضات والركلات ولسعات الكهرباء والماء الغالي والماء المثلج والبول.. آه.. يا بصير.. يا من لا تفوته شاردة أو واردة! (صمت طويل يعلو فيه البكاء)، لماذا قدر لعبدك أن ينصب عليه كل هذا الغضب؟ إنهم وحوش (كاسرة) بقسوة ولا بد أن الخضر قدس الله سره سمع استغاثاتي. مثلي لا يستطيع شيئاً أما الخضر فسينصر الضعفاء كما يفعل دائماً)[10]، فبائع الدبس الفقير (خضّور) قد تضخمت معاناته بفعل ما تعرض له من ممارسات تعسفية لاسيما بعد أن أصبح إنسانا مشرداً مطارداً من قبل أجهزة السلطة، وفاقداً في الوقت نفسه لعلاقاته الاجتماعية حتى مع العائلة التي ينتمي إليها، وفاقداً لعمله الذي كان يشكل له مصدراً للرزق، فهذه الشخصية أنموذج مسطح أخذت منذ البداية امتداداً أفقيا نتيجة لمحدودية أفقها وتفكيرها وجهلها بما يحدث من حولها، ثم وظفت عقلها للتخلص من شرك الرجل الممثل للسلطة وعادت للتحول إلى ما يشبه أداة تتحرك للوصول إلى النهاية الموضوعية المتمثلة بالموت.

إن الصراع في هذه المسرحية يجري بين المفاهيم والأفكار المرتبطة بفلسفة المسرحية، حيث يغوص المؤلف في دواخل الشخصيات مركزاً على إظهار أبعادها النفسية، وقد اهتم المؤلف ببناء شخصية (خضّور) بوصفه يشكل محوراً هاماً في الصراع، حيث غلب على حواراته المونولوج الداخلي الذي أخذ طابعاً تجريدياً إذ ظهر من خلال جملة - التي لا تقوم على ترابط منطقي - حالة الاضطراب التي تعيشها الشخصية:

(لماذا. لماذا؟ "يصمت، وينتشر البكاء"
واندثر الأهل.. كان اسمه (إبراهيم) "هلوسة"
غير صحيح.. له جناحان.. لقد طار.. وعندما
يضجر من التحليق سيعود.. لا.. ولم يعود؟
سيسقونه بوله.. آه.. لأول مرة كم يتقيأ المرء، ويود لو
يبصق أمعاءه، فيرى كلباً عجوزاً يمضغها.. ثم يصبح احتساؤه
أسهل من حمى الكبرياء وصعقها الجنون)[11].

إن حالات الاحتقار والقمع التي تعرض لها (خضّور) قد أججت جوانب الصراع الموجودة في داخله والتي عبرت عن واقعه النفسي السيئ، حيث اتخذ من المونولوج وسيلة لإبراز معاناته وتضخيم نوازعه النفسية الناتجة عن صراعه مع السلطة، ونتيجة لصفة التدين التي اتصف بها (خضّور) نجده يناجي الله مستغيثاً به بين حين وآخر:

(.. يا رب كان صراخي قوياً..
حتماً كنت تسمعني. من يسمع دبيب النمل لا يعجزه
سماع صرخات إنسان يشوى في سقر (يعلو نحيبه).
أستغفرك اللهم ما أنا بعد إلا كافر مشرد (باحتجاج)
ولكنهم أسوأ من الكفار.. لقد سخروا من الخضر.
قدس الله روحه. وسمعتهم كيف كانوا يقولون..
لينقذك الخضر النوراني.. ولم تغضب.. ولم تغضب..)[12].

ومما يؤشر على هذه المسرحية هو حالة التناقض بين البيئة المنظرية التي اتسمت بالتجريد وشدة الإعتام، وبين الحدث المسرحي الذي اتصف بالواقعية، وهذه الصفة ظلت مسيطرة على المسرحية حتى المنظر الرابع، حينما اندمج الاثنان على أرضية واحدة تقوم

على الغرابة والتجريد، لتصبح الأجواء المسرحية المسيطرة هي أجواء كابوسيه مفزعة، لشدة ما تعرض له (خضّور) من ممارسات تعسفية مارستها السلطة عليه، ولم يسلم الأهالي من تأثير هذه الممارسات، حيث ظهروا ضمن وجودهم الآلي مسوخاً، وتحولوا إلى أنماط متماثلة مغيبة الأوجه، منتظمة الحركة.

أما فيما يخص الحدث المسرحي وعلاقاته الجدلية بحوار الشخوص، فإنه لا يتطور بل يتكرر، ولا يقوم الحوار بالنمو أو التصاعد، انه سلس سهل ويفتقد للإيقاع والحيوية نتيجة للطبيعة الذهنية للمسرحية والمعتمدة أساساً على توفير الحس الدرامي من خلال تتابع الحوار البطيء الإيقاع، أكثر من اعتمادها على تنامي الحدث، ونتيجة لنمطية رجل الاستخبارات، ونمطية أساليبه في استنطاق الضحية، مما برر تكرار الحدث وحوار الشخصيات، وقد أثر ذلك في تعميق الإحساس باللاجدوى وفقدان المعنى الديناميكي للحياة إزاء الأساليب القمعية المكررة للسلطة[13].

وفي مونودراما (أم الروبابيكيا - هند الباقية في وادي النسناس) 1992م يعرض الأديب (إميل حبيبي)[14] صورة امرأة فلسطينية في الخمسين من عمرها تدعى (هند) تعيش قهرا من نوع خاص فرضه الاحتلال الصهيوني بوحشيته وقمعه للإنسان الفلسطيني، ورغم تشريد من كانوا يقطنون حولها إلا أنها قد بقيت صامدة في بيتها في وادي النسناس في حيفا، حتى أصبح هذا البيت ملتقى الكثيرين من أبناء الوادي فلقبوها بملكة الوادي غير المتوجة، ثم لقبت بعد هزيمة حزيران ب (أم الروبابيكيا) لأنها باتت تعمل في بيع وشراء مخلفات الناس من أثاث، فها هي تتربع على أرض من الغرفة وقد فرشت أمامها لحافاً تتحسسه بيدها، بينما هناك جهاز راديو عتيق تنطلق منه أغنية فيروز (زوروني كل سنة مرة)، وكل تلك الأحداث تجري في يوم من الأيام الأولى من شهر أيلول عام 1967م، أي بعد حدوث النكسة بشهور قليلة.

وكان (حبيبي) قد تناول قصة هذه المرأة في لوحة مستقلة من لوحات روايته (سداسية الأيام الستة)، حيث حدثنا عن هذه العجوز التي ظلت صامدة في وطنها بالرغم من نزوح زوجها وأولادها عقب النكبة، وصورها لنا وهي تشتري دواشك القنيطرة، وتجمع أثاث المهجرين الذي تركوا مساكنهم نتيجة للإرهاب الصهيوني، فهي أم واقعية ترتبط بعلاقات

اجتماعية محددة بطبيعة حركتها، وهي في الوقت نفسه أم رمزية تمزج في صياغتها بين الواقع والرمز، لتمثل بذلك مظهراً من مظاهر انعكاس هزيمة حزيران تتمثل فيه فكرة الصمود والتشبث الواعي بالأرض.

إن (حبيبي) يعبر في الرواية عن معرفته الوثيقة بهذه المرأة الصامدة التي ترمز إلى فلسطين، ونتيجة لإعجابه بموقفها الوطني الراسخ، فقد اتجه إلى تخليد قصتها من خلال نص مسرحي شكّلت فيه الشخصية المحورية، حيث صورها وهي تعيش أزمة حقيقية نتيجة لما ألقته عليها الحرب من تداعيات.

تبدأ أحداث المسرحية بطرقات على باب المسكن الذي تقطن فيه (هند) سرعان ما ترتفع تلك الطرقات، ورغم ذلك إلا أنها لا تحرك في دواخل (هند) ساكناً تجاهها، وذلك لأنها فقدت الأمل في عودة الغائبين إلى منازلهم، فقد ملّت الانتظار، لأن عودتهم في نظرها باتت ضرب من المستحيل.

ورغم ذلك إلا أنها لا تكف عن توجيه السؤال للقادمين، علّهم يخبروها شيئاً عن أولادها (حسن وحسني وحسنية) الذين تركوا منزلهم وهربوا خوفاً من بطش العصابات الصهيونية، تقول مخاطبة لأحد القادمين:

(من وين جاي يا ابن حارتنا

من الكويت وإلا أبعد؟

واقف ومنزل راسه.

من مين مستحي؟!

أنت مش الحرامي، يا رجل، أنت المحروم.

لو يرفع راسه كنت عرفته.

يا هو، يا إبنه

أو كنت عرفت خاله

وكنت عرفته من لاحة خالة.

تلتين الولد لخاله.

هيه، يا زلمة!

سايق عليك الله ترفع راسك.

بتشوفني بشاورلك

ما شفتليش أولادي؟

حسني وحسن وحسنية ؟)[15].

ورغم حالة القهر التي تعيشها (هند) إلا أنها لم تتوقف عن التعبير عن مدى إعجابها بنفسها، فهي هند السمرا بنت الفران التي كانت تغار من حلاوتها كل النساء حتى (زنوبا) النورية، لقد كانت تشارك كل أهل القرية أفراحهم وأحزانهم، ولم تتوان عن خدمتهم كلما طلبوا منها ذلك، لكنهم لم يحركوا ساكناً حينما حدثت أزمتها، واكتفوا بمراقبة حركاتها وسكناتها، وإثارة القلاقل حولها.

وتتأزم معاناة (هند) حينما تصلها رسالة من الصليب الأحمر، لتكتشف أن ابنها (حسن) سجين في سجن أنشأه الصهاينة في الرملة أسمه (الجلمة)، تقول:

(حسن هون؟!

حسن محبوس؟!

في الجلمة؟!

وأنا قاعدة هون، ايش أسوي؟.

تتابع القراءة

ايش؟ أبعدوه؟!

أبعدوك، يامّاه!

يامّاه ليه ما خلّوك تكمل المشوار؟

عجناح الطير كنت جيتك يا ولدي (...)..

يامّاه شو عملت حتى تكون الحسرة سجني الأبدي

يامّاه يا حسن، شو عملوا فيك؟.

يامّاه يا حسني ليش ما درت بالك على أخوك

الصغير؟

ياماه يا حسنية، يا ست البيت. شو صار فيكي؟

يا حكومة هد حيلك لو حط راسه على صدري ولو مرة

واحدة قبل ما تبعدوه!

يا ظالم إلك الله!)[16].

وضمن أجواء القهر التي تعيشها تتجه (هند) إلى جمع العتق واللحف من القرية، وحينما تفتش اللحف بحثاً عن أشياء ثمينة تجد في داخلها أسراراً ترتبط بأصحابها، فها هي تعرض للجمهور بعض ما لديها من أوراق قائلة:

(عندي رسائل الحب الأول.

عندي قصائد خبأها فتيان بين أوراق كتب مدرسية.

عندي قلائد تتعلق بها قلوب من ذهب.

وفي القلب الذهبي صورتان:

له ولها.

عندي يوميات بخطوط دقيقة

عن تساؤلات: ماذا يريد مني؟.

ما أنت فاهمة، يا بنت أمها.

نظرة أو ابتسامة منك والسلام عليه)[17].

وهكذا فإن (هندا) من خلال هذا الموقف تؤكد على عمق العلاقات الإنسانية ودفئها في ظل حياة إنسانية هانئة طيبة، كان يحياها الإنسان الفلسطيني قبل أن يجتاحه إعصار الاحتلال الهمجي ويدمر حياته الآمنة.

وطوال رحلتها عبر أحداث المسرحية، تورد لنا (هند) عدداً من الشخصيات التي تمر بها والتي تتوزع بين شخصيات ممثلة للجانب العربي، وأخرى ممثلة للجانب الصهيوني، إذ نتعرف على المواقف الفكرية ووجهات نظر تلك الشخصيات من خلال الشخصية المحورية، وإذا كانت الشخصيات الصهيونية تبدو بصورها الاستيطانية القمعية، فإن الشخصيات الفلسطينية تبدو شخصيات مأزومة نتيجة للواقع المأساوي الذي أعقب الحرب، وفرض عليها حياة مليئة بالتشرد والفقر والاغتراب.

ورغم ما حل بـ (هند) من آلام ومعاناة، إلا أنه قد بقي في ذاتها شيئاً من الحب والذكريات الجميلة تجاه (عبد الله) الذي فقدته هو الآخر، وحينما تتصور حضوره تبدأ بسرد حكايتها معه محاولة أن تبقيه إلى جانبها، فمرة تعاتبه على الرحيل، ومرة تحكي له حكاية إبريق الزيت، وهو(لعبة تراثية فلسطينية تتلخص في ذلك الإبريق الذي كان يدور حوله أهالي القرية طوال اليوم وهم ينادون إبريق الزيت حتى ينال منهم التعب والنعاس، فينامون ولكنهم يعاودون في اليوم التالي الدوران والنداء، وهكذا واللعبة لا تنتهي ولا تتطور ولا جديد يضاف إليها، ومن ثم يتضح مدى ارتباط تلك الثيمة الدرامية التراثية بالقضية الفلسطينية وإشكالاتها التي لا تنتهي)[18]، ومع ذلك يبقى إصرار (هند) قائماً طوال الأحداث على أنها لن تغادر وطنها رغم كل ما تتعرض له من محاولات للتهجير، فها هي تنادي أهل البلد وهي تقرع الجرس في محاولة منها لأن توجه اهتمامهم نحو موقفها الذي تبنته:

(يا أهل البلد

الحاضر خاين والغايب بطل!

بكرة من الصبح منع تجول

ورصاص مثل زخ المطر

وبعد بكرة من الصبح إضراب

ورصاص مثل زخ المطر (...)..

يا أهل البلد، يا أهل البلد

حكايتي ما انتهت

والعمر بعد فيه متكة

وبعد عندي كنوز

وعندي ذكريات

وعندي أولادي

وحكايات.

بس سلموا لي عليه

سلموا لي عليه

وقولوا له:

هند الغالية

ترعى عز وتقعد غز

مثل جبالنا العالية.

زاروني وإلا ما زاروني

أنا قاعدة.

وهاي قعده)[19].

إن (هندا) التي تعيش إفرازات الحرب بكل سلبياتها من تدمير وإرهاب وفراق عن الأحبة، تتخذ من الزغاريد والأغاني الشعبية وسيلة لتصوير معاناتها بوصفها تشكل سجلاً مريراً للأحداث، فها هيا أغنية فيروز (زوروني كل سنة مرة)، وأغنية سهام شماس (غاب نهار آخر) وغيرها من الأغاني التي تنطلق عبر الأثير، أو ترددها (هند) بين الحين والآخر ن وهي تحمل في طياتها مضامين فكرية تعبر عن حالات الغياب والرجوع المنتظر للوطن، وعن طبيعة تلك الأغاني المصاحبة للألعاب الترفيهية وللأفراح الشعبية الفلسطينية، فها هي (هند) تأخذ الدربكة من حيث هي معلقة على الحائط، وتضرب بأصابعها عليها وهي تتفاخر بأنها كانت تقود سهرات الأفراح الخاصة بأبناء قريتها، وتغني:

(زينـــــه يـــــا مـــــزين   وناولـــــه لأمـــــه
ودمعتـــــه هالغاليـــــة   نزلـــــت علـــــى كمـــــه
زينـــــه يـــــا مـــــزين   تحـــــت في الـــــتين
يـــــا ميمتـــــه فرحانـــــه   وقلبهـــــا حـــــزين (...)
زينـــــه يـــــا مـــــزين   بمـــــواس الـــــذهب
لا توجـــــع لـــــي العـــــريس   عمنـــــه عـــــزب

تغني وهي تبكي:

آه يي ها وجيتك من الهيش
آه يي ها جلبوط وما عليك الريش
آه يي ها وعلمتك الزقزقة والطير والتعشيش
آه يي ها ومن بعد ما كبرت صار عجناحك ريش
آه يي ها طرت وراح تعي عليك بخشيش.
زغرودة)[20].

إن هذه المسرحية تحيلنا إلى عمق المأساة التي عاشتها (هند) بعد أن أصبح الوطن أسيراً لمحتل فرض عليه واقعاً سياسياً، لتبدو (هند) بذلك مثالاً لكل فلسطيني مستلب مضطهد في وطنه، وهي بثباتها وصمودها تعبّر عن عدالة قضيتها ومشروعية موقفها في مواجهة المحتل مواجهة تقوم على الصمود والإدراك والوعي.

هوامش الفصل العاشر

هوامش المبحث الأول:

1- باولو فرايري: مفكر ومصلح اجتماعي ومعلم برازيلي، ولد عام 1921م في (ريسايف) التي كانت أكثر المراكز بؤساً وفقراً في دول العالم الثالث، حصل على الدكتوراه وعمل مدرساً لمحو الأمية، وقد أقلقت نظرياته حول التعليم السلطات البرازيلية، من أهم مؤلفاته: تعليم المقهورين.

2- باولو فرايري، تعليم المقهورين، ترجمة. يوسف نور عوض، بيروت: دار القلم، ط1، 1980، ص27.

3- أحمد، قيس هادي، الإنسان المعاصر عند هربرت ماركيوز، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980، ص110، نقلاً عن:

P. 263. ،Jr: The Critical Spirit ،Wolf and B. Moore

4- سعيد، مجدي، أوجستو بوال.. الفن يلتحم بالناس في مسرح المقهورين،

http:// alfawanis.com/masrah/?p=378

5- المصدر نفسه.

6- Schut Zman & J. Cohen - Cruz, Playing Boal New York, outledge 1995,P.& 87-90.

7- ينظر.: سعيد، مجدي، أوجستو بوال.. الفن يلتحم بالناس..

8- مخالدي، أنيسة، تحلم بتغيير مجتمعك.. شارك في مسرح المقهورين،

http://aawsat. Com/deatails. Asp? Section= 19&article=467233& issueno = 10733.

9- ينظر: سرحان، سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي، بغداد: وزارة الثقافة والشباب والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ب ت، ص (196-197).

10- المصدر نفسه، ص 196.

11- المصدر نفسه، ص 200.

12- ينظر: المصدر نفسه، ص (201- 204).

13- ينظر: المصدر نفسه، ص 207.

14- Look. Barbara Santos, "Who is the joker?" Under Pressure, August 2001

15- سرحان، سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي، ص 209.

16- المصدر نفسه، ص (210- 211).

17- المصدر نفسه، ص 211.

18- سخسوخ، أحمد، اتجاهات في المسرح الأوروبي المعاصر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م، ص (74 - 75).

19- سرحان، سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي، ص 215.

20- ينظر: المصدر نفسه، ص (217 - 218).

21- ينظر: سعيد، مجدي، أوجستو بوال.. الفن يلتحم بالناس..

هوامش المبحث الثاني:

1- ينظر: إدريس، يوسف، نحو مسرح عربي، القاهرة: منشورات الوطن العربي، شباط 1974، ص484.

2- ينظر: المصدر نفسه، مقدمة الفرافير، ص (175-179).

3- إدريس، يوسف، مسرحية الفرافير، ص (182-183).

4 - المصدر نفسه، ص217.

5- المصدر نفسه، ص 255.

6- ينظر. عبد الوهاب، فاروق، يوسف إدريس ومسرح الفكرة، القاهرة: مجلة المسرح، العدد31، 1966، ص 173.

7- ونّوس، سعد الله، مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى، بيروت: دار الآداب، ط 2، حزيران 1981م، ص(5-6).

8- ينظر. إسماعيل، إسماعيل فهد، الكلمة - الفعل في مسرح سعد الله ونّوس، بيروت: دار الآداب، ط1، أيار 1981 م، ص (21-22).

9- ونّوس، سعد الله، مأساة بائع الدبس الفقير..، ص 6.

10- المصدر نفسه، ص 18.

11- المصدر نفسه، ص 30.

12- المصدر نفسه، ص (30-31).

13- ينظر: إسماعيل، إسماعيل فهد، الكلمة- الفعل..، ص (51-52).

14- إميل حبيبي: (1921 - 1996م)، أديب وسياسي فلسطيني، ولد في حيفا وشغل عضواً في الكنيست (البرلمان الإسرائيلي) عن الحزب الشيوعي بين عامي (1953 - 1972م)، في عام 1967م قدم عمله الإبداعي الأول (سداسية الأيام الستة)، ثم أتبعه بعدد من المؤلفات كان من بينها: المتشائل 1974م، لكع بن لكع 1980م، إخطية 1985م، سرايا بنت الغول 1991م، وغيرها..، وقد حصل على عدد من الجوائز العربية والعالمية كان من بينها وسام القدس عام 1990م.

15- حبيبي، إميل، أم الروبابيكيا- هند الباقية في وادي النسناس، عمان: دار الشروق، 2006م، ص(11-12).

16- المصدر نفسه، ص (18-19).

17- المصدر نفسه، ص 23.

18- دوارة، عمرو، المهرجانات المسرحية بين الواقع والطموحات، أمانة عمان، ط 1، 2008م، ص69.

19- حبيبي، إميل، أم الروبابيكيا - هند الباقية في وادي النسناس، ص (58-59).

20- المصدر نفسه، ص (37-38).

الفصل الحادي عشر

المسرح وقضية الحرب





الذخيرة العربية

الفصل الحادي عشر

المسرح وقضية الحرب

أولا: مفهوم الحرب في الفكر الفلسفي:

أخذ الموقف من الحرب اهتماماً كبيراً من قبل الفلاسفة منذ زمن الإغريق القدماء، ومما يثير الانتباه في هذا الشأن هي تلك المواقف المؤيدة لها انطلاقاً من نواح متعددة، فإذا كانت الحرب قد أحدثت تأثيراتها السلبية في حياة الأفراد والمجتمعات، فإن البعض قد عزا إليها أكثر من قيمة جمالية بعينها.

فقد رأى الفيلسوف اليوناني (هيرقليطس) أن الحرب تشكل ضرورة من ضرورات الفلسفة بوصفها من ضرورات الحياة، وذلك للقضاء على أولئك النائمين الذين هم الدهماء، لكون مواقفهم تقوم على التعصب الذي هو أرض اللاعقل والذي لا يمكن له أن يشكل الأرض المشتركة لأبناء الجنس البشري.

فالحرب هي ملك الجميع وأبو الجميع، ولقد أظهرت البعض على أنهم آلهة، وأظهرت البعض الآخر على أنهم بشر، وجعلت من البعض عبيداً ومن البعض الآخر أحراراً، إنها الحرب المحررة لفرز السادة عن العبيد، لكن السادة هنا ليس بمعنى التسيد بل بمعنى الباحثين عن الأرض المشتركة، أرض العقل، أرض الحب، والعبيد ليس بمعنى الخضوع، بل بمعنى المتشيئين النائمين الذين يريدوا أن يشدوا السادة إلى عالمهم السفلي، وهذه الحرب المشروعة ليست حرباً في ذاتها، ولكنها حرب من أجل الحب، فالحب هو الفارس المقاتل، وهو أداة التوحيد وهدفه في الوقت نفسه[1].

إن موقف (هيرقليطس) الفلسفي من الحرب هو موقف مجازي ينتصر من خلاله للعقل الذي هو أرض المحبة والتوحيد المشتركة بين النفوس المتيقظة، وإذا كان الدفاع عن الوطن من وجهة نظر (هيرقليطس) واجب، فإن الدفاع عن العقل أكثر وجوباً، لأن الوطن جزئي بينما العقل أوسع من رقعة الوطن.

وقد ذهب (جون روسكين) إلى أن الحرب هي أساس كل فن عظيم، وهو لا يعني بذلك الحرب التجارية المتسمة بصبغة صناعية كما هي عند المحدثين، بل الحرب النبيلة التي تعد بمثابة لعب فخم ينشأ عن غرائز منتظمة تبررها عظمة أهدافها[2].

وترى المستقبلية أن الحرب تجلب بذاتها محاسن على درجة أدنى من السلبية، فالعنف بثمالته، وهي ثمالة الحياة الشديدة، لا يبتعد عن الاتحاد بهوية الجمال ذاته، وأن آثار الحرب كلها، من نهب وحرق وانتهاك حرمات إلى الهجوم على حصن وإغراق مدمرة، كل ذلك بلا ريب ذروة الجمال الإنساني، والأثر الفني الممتاز للإنسان الأعلى[3].

إن الحرب بذاتها لا تؤثر بالفن، وإنما بالتواصل الذي تحدثه بين الشعوب التي كانت فيما سبق معزولة سياسياً عن بعضها وتبقى النتائج الجمالية للحرب متفاوتة بشكل مطلق بالنسبة إلى صفاتها النوعية، وهي لا تتناسب مع طبيعة النتائج العسكرية، ولا تبقى مستمرة في اتخاذ المنحى الجمالي نفسه.

ثانيا: قضية الحرب في الأدب المسرحي الغربي:

فرضت طبيعة الحروب على مخيلة ووعي الأديب المسرحي الغربي موقفاً خاصاً تجاه القضايا التي تهم مجتمعه، وجاءت رؤيته الفكرية والجمالية نابعة من استيعابه لضرورات واقعه السياسي المغرق بالموت والجوع والخوف والأحلام المؤجلة، ويعد الأديب المسرحي (ارنست توللر)[1] أحد الذين تناولوا قضية الحرب في مسرحهم، وقد جاءت رؤيته الفلسفية متأثرة بالماركسية ومعبرة عن تصورات معلنة ترتبط بمرجعيات دينية، وعند اندلاع الحرب العالمية الأولى تبنى آراء معادية للحرب أدت إلى سجنه، وقد عرض في كتاباته معاناة العمال ومشاكلهم في ظل النظام الرأسمالي.

إن (توللر) يعد القائد الرئيس لجانب التعبيرية السياسي، وموقفه يتركز في الثورة على النظام القديم الـذي جلـب الحـرب، والـدعوة لإعـلان عصـر جديـد مـن الحـب والإخـاء الإنساني، وقد عالج ذلك في ضوء التنظيم السياسي والإجتماعي، وكانـت معالجتـه يغلـب عليها الطابع الذهني، رغم نبضها العاطفي، بالإضافة لـذلك فقـد سـاهم بنشـاط في النظـام السياسي خلال السنوات التي تلت الحرب مباشرة[2].

لم يكن (توللر) في موقفه الفكري منعزلا عما يدور حوله من أحداث، وصار الإنتماء ضرورة والإختيار واجبا لدى الفنان والمثقف الألماني الذي أصبح ينادي بخلق إنسان جديـد بفكره وأسلوب حياته، وهذا الإنسـان يؤسـس قناعاتـه علـى رفـض الفلسـفات والأفكـار المتطرفة التي أوصلت ابناء الجنس البشري إلى الدمار.

وتعد مسرحية (جماهير الإنسان) 1919م إحـدى المسـرحيات الـتي كتبهـا (تـوللر) مستوحيا موضوعها من وحي الثورة الاجتماعية في القرن العشرين، فقد عكـس (تـوللر) من خلالها موقفه من فشل جمهورية المجالس في بافاريا عام 1919 م، والتي أدين لعضـويته فيها، حيث جاءت المسرحية على شكل مواقف، وهي بـذلك (تميـل إلى الشـكل السـردي (القصصي) وتحاول أن تعرض مقتطفات من الواقع بشـكل تتـابعي، بحيـث تتجمـع هـذه المواقف من الواقع جنبا إلى جنب، فنحصل في النهايـة علـى صـور (مواقـف) متفرقـة في الغالب لا يجمعها شيء، ولكنها تكون في مجموعها صـورة للكـل، لشـكل حيـاة، لشـكل عصر ما..)[3].

وعلى غرار توجهات (بيسـكاتور) اتجـه (تـوللر) في مسـرحيته إلى عـرض الأزمـات الخاصة بطبقة البروليتاريا، وتدور المسرحية حول شخصـية (المـرأة) الـتي تنضـم إلى الحركـة الثورية مؤكدة موقفها المعارض للحرب الأهلية، حيث (تقود حركة عصيان علـى الحكومـة التي شنت هذه الحرب. وغايتها تحرير أولئك العبيد الأرقـاء الـذين يعملـون في المنـاجم وفي تزويد الجيش بما يلزمه من معدات الدمار، وتنجح الثورة، ويتمثل العمال بالنصـر فيريـدون الثورة ضد الحكومة نفسها. وتحاول المرأة ردهم ولكن بلا فائدة. وتسـحق الحكومـة الثـورة وتقبض على المرأة وتحكم عليها بالإعدام)[4].

لقد تأثر (توللر) عند كتابته لهذه المسرحية بمحطات (سترندبرج)، حيث أطلق على مشاهدها السبعة اسم مواقف، وقد جاء وقوف الفرد فيها أمام المجموعة ممثلا لحالة الصراع بين الفرد الواعي والجاميع المتخلفة التي تجهل خفايا المصير الذي ينتظرها.

إن (توللر) يربط بين الحرب والعوامل الاقتصادية التي تؤدي إلى نشوبها، لكن المنحى غير الإنساني للتكنولوجيا يلقي بظلاله على حياة الإنسان وأحلامه وذلك من خلال تقليص دوره، وممارسة الآلة لفعلها التدميري على الإنسان، حتى يظهر بصورة هزلية مشوهة نتيجة لاستعباد المؤسسات الآلية، ففي (هذه المسرحية تتضح تجربة الحرب بوصفها معادية للجماهير وقاتلة للإنسانية. والشخوص الرئيسة في المسرحية تحمل الكثير من أساليب الاستعارة - الرجل من دون اسم، الرجل والمرأة - وكلهم يمثلون مبادئ متباينة، وعليهم أن يقرروا إن كان عليهم أن يحققوا التغيير الاجتماعي من خلال الإضراب الذي لا تراق فيه الدماء "المرأة" أو من خلال الثورة "الرجل من دون اسم". ولا يدع توللر هنا مجالا لأي شك في أنه يرفض استخدام العنف رفضا تاما)[5]، لذلك فقد احتفظت (المرأة) بقدر كبير من الذات الواعية الحقيقية التي لم يزيفها الجمود العقائدي، ذلك أن التغيير الكيفي لا يمكن أن تحققه الجماهير التي هي كائنات مخيفة وخطرة على الفرد والمجتمع، وإنما يحققه الفرد الواعي الذي يؤكد عليه (توللر) في مسرحه.

إن المشكلة الرئيسة التي نجدها عند (توللر) وعند التعبيريين تكمن في الغموض الشديد الذي يكتنف تلك النشوة الإنسانية الذي تسود هذه المسرحيات، فالصورة الخاصة بالشر الإجتماعي والإنسانية المشوهة، هي صور مقنعة على الرغم مما تنطوي عليه من مبالغة وأحادية في النظر، إلا أن هذا التحول المفاجئ إلى تلك الإنسانية المثالية يبدو غير مبررا، كذلك فإن الصور التي تطرح أفكار الخلاص، ودرجة التسامي الذي يصل إليها الإنسان الذي يولد من جديد ليست إلا صورا بلاغية[6].

وتعد مسرحية (هوبلا، نحن نعيش) 1927م، إحدى المسرحيات التي كتبها (توللر) بعد خروجه من المعتقل، حيث عكس من خلالها حالة السقوط التي عاشها بعد عام 1924م، لتنعكس شخصيته من خلال شخصية الثائر (كارل توماس) الذي ربط مصيره بحرب وثورة عام 1918م.

في عام 1927 م يخرج (توماس) من السجن بعد أن قضى ثمانية أعوام حيث حكم عليه بالإعدام ثم صدر عفو بحقه، وبعد خروجه من السجن يصدمه واقع الحياة المتغير، فهذا (كليمان) الثائر السابق أصبح وزيرا، وبعد التقاء (توماس) بأصدقاء سابقين يقوم بالتحريض وتنظيم الاضطرابات، وإزاء ذلك يريد أن يقدم عملا مجديا وذلك بقتل (كليمان)، لكن طالبا قوميا متطرفا يسبقه إلى ذلك، ويتم القبض على (توماس) كمشتبه به، فيسيطر عليه اليأس ويلقي بنفسه في التهمة[7].

إن شخصية (كارل توماس) شخصية تعبيرية تعاني أزمة روحية وذهنية ونفسية، وتحمل فكرا ثوريا يمثل طبقة من طبقات المجتمع، أما الشخصيات الأخرى كشخصية (الطالب القومي) فهي شخصيات مساعدة تعمل على تسهيل الحدث وتوضيحه، ويدعم المؤلف من خلالها ومن خلال الشخصيات الأخرى البناء العام لشخصية الثائر (كارل توماس)، (ومما ينسجم مع الطابع الملحمي للمسرحية أن مسار الحدث لا يتحدد من خلال صراعات درامية، وتأتي النهاية المشئومة كنتيجة ليأس توماس، إضافة إلى ذلك لا توجد وضعية "البطل- الخصم". إن "توماس" لا يجد نفسه في حالة نزاع مستمر مع "كليمان"، فكليمان كغيره من الرفاق، هو أحد ممثلي الوضع السياسي الذي يواجهه "توماس"، إذن فالبطل لا يواجه هنا، كما في مسرح (بريخت) الملحمي، خصما وإنما يواجه وضعا، ويجري تفكيك هذا الوضع إلى جوانب مختلفة من خلال المشاهدة المنفردة[8]، التي يعرض (توللر) من خلال شخصياتها عددا من المواقف الأساسية الخاصة بالثورة، فأمام الثائر يقف المتآمر الذي تنازل عن المبادئ والأهداف التي قامت لأجلها الثورة، بابتعاده عن العمل النضالي والسياسي وميله إلى الوهم والمساومة على أهدافه الثورية.

إن (توللر) قد منح شخصية (كارل توماس) صفة القيادة من خلال دورها في إقناع الآخرين بالثورة والاحتجاج على الظلم، وإيضاح العلاقة الجدلية بين الشخص وواقعه المعاش، (وما من شك أن توللر لا يستخدم الشخص الرئيسي كمجرد لسان حال لتجاربه الشخصية وأحكامه، بل يطرح تساؤلات لا تمس رفاق كارل توماس فقط وإنما تمس موقفه الشخصي أيضا. بعض ملامح الشخصية الرئيسة - كالشعور الفياض والنزعة الطوبائية - تذكر بشخصية الثائر"التعبيرية"، (...) أما كون كارل توماس ينتهي ذاتيا إلى طريق مسدود،

فان هذا لا ينفي وجود لحظة نقدية، فمأساوية الشخصية تقوم على وضعية يجب أن ينظر إليها بطريقة نقدية، إنها تقوم على التباعد التاريخي وعدم التزامن بين الشخص والوضع. في (هوبلا، نحن نعيش) لتوللر ينظر إلى محاولة الثورة من بعد زمني، ويفرغ اليأس الإرادة الثورية للشخص الرئيسي تدريجيا، ويسود الشعور باللاجدوى)[9].

إن البطل عند (توللر) يحتفظ بقدر كبير من الذات الواعية الحقيقية التي لم يزيفها الجمود العقائدي، وهو لا ينفصل عن الأوضاع السياسية المحيطة به، وعن القضايا الجوهرية التي تمس حياة الغالبية العظمى من الناس، وإذ يحاول استشراف المستقبل والإعلان عنه منطلقاً في ذلك من الواقع ومن سلبياته في محاولة لتهيئة كل الطرق لتغييرها من خلال الإنسان الواعي المدرك لمسؤولياته.

وكان للمرأة موقفها الفلسفي الرافض لضياع الذات الإنسانية في ظل انهيار الإنسان الأوروبي في الفترة الحرجة التي أعقبت الحرب العالمية الأولى, فقد وجدت الأديبة البريطانية (دوريس ليسنغ)[10] في المسرح جرأة كبيرة في تحدي تقاليد المسرح الانجليزي، ثم قدرة عالية في التعبير عن فساد العلاقات الاجتماعية الموجودة في النظام الرأسمالي الطبقي، وقد أدت على موقفها المعارض لامتهان المرأة وسلب حريتها وكرامتها في الوجود، لتؤشر بذلك حالة الخلل التي اكتنفت علاقات الفرد بالآخرين حتى فقدت الشخصيات بفعل ذلك قيمها الاجتماعية والوجدانية.

بدأت (ليسنغ) حياتها الاجتماعية في إيران حيث كان والدها يعمل في المصرف الامبرطوري، بينما كانت والدتها تعمل في مجال التمريض، وفي عام 1925م انتقلت الأسرة إلى (زيمبابوي) التي كانت مستعمرة بريطانية في ذلك الوقت، حيث اشترى والدها مزرعة كبيرة للتبغ والذرة، وحينما بلغت (ليسنغ) الرابعة عشرة من عمرها تركت المدرسة التي دخلتها مع شقيقها وانصرفت إلى القراءة الجادة منذ ذلك الوقت.

عاشت الأسرة أكثر من ثلاثين عاما وسط مجتمع قائم على الفصل العنصري والتعصب وسيادة الأقلية البيضاء، أما (ليسنغ) فبعد أن اشتغلت في عدة وظائف في (سالزبوري) تعرفت إلى (فرانك وزدم) وهو موظف حكومي فتزوجا في العام 1939م

وأنجبت منه ولداً وابنة لكن زواجهما لم يستمر طويلا، وانتهى بالطلاق في العام 1943م، وفي العام 1945م تعرفت إلى (غوتفرد ليسنغ) وتزوجته وأنجبت منه ولدها (بيتر)، بيد أن الزواج قد انتهى بالطلاق أيضا بعد أربع سنوات، وقد رأت (ليسنغ) بعد ذلك أن الزواج لا يناسبها، وأن حياتها بدون زواج أفضل بكثير.

وقفت (ليسنغ) في كتاباتها ضد التفرقة العنصرية، وكانت جرأتها هذه سببا في أن يحظروا عليها الدخول إلى كل من (روديسيا الجنوبية و جنوب أفريقيا)، وقد لخصت في أعمالها الأدبية أهم الأحداث السياسية والاجتماعية في القرن العشرين مثل رواية (المفكرة الذهبية) التي ناقشت من خلالها (لا جدوى استثمار العلاقات الشخصية والاهتمام المتزايد بالعوالم الداخلية والطاقة البشرية في تعزيز النمو الروحي وما ينجم عن ذلك من اغتراب عن العالم المادي)[11]، وسيرتها الذاتية المعنونة (تحت جلدي) والتي فازت بجائزة (جيمس تيت) لأفضل سيرة، و (أطفال العنف)(1951–1959م) وهي رواية تعليمية تدور حول نمو وعي البطل داخل نفسه.

ومن الملاحظ أن (ليسنغ) قد اهتمت في بداية حياتها الأدبية بالكتابة عن العالم الخارجي للشخصيات، بيد أن أبطالها قد أظهروا ميلاً نحو البحث والاستقصاء بدلاً من الرقود والخمول، ثم تحول هذا البحث والاستقصاء شيئا فشيئا إلى الداخل، لتهتم بعد ذلك بدراسة الصوفية مؤكدة إيمانها بأننا جميعا جزء لا يتجزأ من وعي يسمو فوق ميل الفرد إلى العزلة والانفصام[12]، وقد ظهر ذلك في عدد من رواياتها حيث كان من بينها رواية (دفتر الملاحظات الذهبي) التي كتبتها عام 1962م مصورة من خلالها شخصية امرأة عصرية تحاول من خلال الأحداث أن تؤكد على حقيقة دورها الإنساني بعمق كبير.

ونتيجة لميلها باتجاه التصوف فقد عكفت على قراءة كتابات الكاتب الأفغاني (إدريس شاه) التي عكست من خلال المنحى الصوفي الروحاني حالة أسهمت في تطور الوعي والاعتقاد عند الفرد بأهمية فهم حقيقة الارتباط الخاص بينه وبين المجتمع الذي يعيش فيه، وفي ضوء ذلك تبلورت رؤية (ليسنغ) الفلسفية للحياة والواقع.

لقد عرف الكثيرون (ليسنغ) بوصفها كاتبة قصصية وروائية، لكن الكثيرين ربما لم يعرفوا بأنها كاتبة مسرحية منذ سنوات طويلة، وحينما نخوض في مسرحياتها فإننا لا نغفل

الحديث عن المرجعيات الفكرية لها، إذ أن الكاتبة قد عاشت منذ بداية حياتها ظروفا استثنائية فرضت عليها فلسفة معينة في مشوارها الأدبي كما أسلفنا، وكان طبيعيا أن تتجه (ليسنغ) للدفاع عن حقوق الإنسان وأيدت ضمن كتاباتها أهمية إعطاء الحقوق للمرأة، حتى تم تشبيه مواقفها الايجابية من المرأة بمواقف الكاتبة الفرنسية (سيمون دي بوفواد)، وحينما تم سحق انتفاضة المجر أعلنت (ليسنغ) براءتها من الحزب الشيوعي البريطاني الذي تركته عام 1956م.

إن تلك المرجعيات الفكرية قد ألقت بظلالها على نصوص (ليسنغ) المسرحية الأربعة، فبعد عودتها من إفريقيا إلى لندن عام 1949م قدمت مسرحية (التيه) أو (كل في بيدائه) في أواخر الخمسينات، ثم توقفت عن الكتابة للمسرح إلى أن أصدرت عام 1996م مجموعة مسرحية جاءت تحت عنوان (اللعب مع النمر ومسرحيات أخرى) وهذه المجموعة عبارة عن ثلاث مسرحيات هي: (اللعب مع النمر، الباب المغني، وكل برؤيته الخاصة).

في مسرحية (التيه) حاولت (ليسنغ) أن تضم صوتها إلى أصوات أعضاء مسرح الغضب في انجلترا، فقد عاش كتاب (مسرح الغضب) ظروفا صعبةً مثقلة بالأزمات، ولم يغب عن بالهم أن الحرب لم تحقق لهم ولأبناء جيلهم سوى الحسرة والضياع، وانهيار الآمال والنوازع الإنسانية، لذلك فقد قام هذا المسرح على الاشمئزاز الصريح والواضح مما يجري في الواقع من أحداث أثرت على أشكال النظام الاجتماعي، فكانت المتناقضات السياسية والاجتماعية التي طرأت على حياة (ليسنغ) في هذه المرحلة معيارا حقيقيا للأعمال التي كتبتها.

وفي تلك الفترة كانت (ليسنغ) عضوا فاعلا في الحزب الشيوعي البريطاني، وقد سخرت جهودها للدفاع عن حقوق الإنسان ومكتسباته، فكان توجهها باتجاه مسرح الغضب هو بمثابة إعلان عن صيحة إنسان ضاق ذرعا بما حوله وعجز عن السيطرة على أعصابه فاندفع يشتم دون الوقوف عند حد معين، إنسان يصرخ غاضبا مما يحدث في العصر الذي يعيش فيه من دوافع اليأس والتمزق والألم.

تصور مسرحية (التيه) نوعا من الصراع بين جيلين في المجتمع الانجليزي المعاصر، حيث تتعرض المؤلفة لنواح عديدة من أزمة الإنسان في المجتمع الصناعي الرأسمالي

المتقدم، وذلك من خلال عرضها للصراع بين جيلين منفصلين يعبران عن القديم والجديد، إذ تقدم لنا أما في العقد الخامس من عمرها واسمها (ميرا بولتون) وهي تمثل الجيل الذي أمضى صدر شبابه في معاناة أهوال الحرب العالمية الثانية، وابنا يمثل الجيل الجديد واسمه (توني بولتون)، وهو ينتمي لجيل موزع بين نمطين: احدهما وصولي منافق تنتهي إليه مع تسلسل الأحداث مقاليد القيادة، والآخر جيل غاضب ويائس نتيجة لقناعاته بأن المعارك التي خاضها الجيل السابق لم تزد العالم إلا دموية وشرا، وان الوفرة المادية التي يلهث الجميع لتحقيقها هي في حقيقة الأمر لا تحقق إلا غربة الإنسان واستلابه، وهذا الجيل هو جيل عاجز عن تحديد أي هدف له في الحياة، لذلك نجده يصب لعناته على كل شيء يصادفه.

تبدأ المسرحية من لحظة عودة الابن (توني بولتون) إلى المنزل بعد أن أنهى خدمته العسكرية ليجد الأم منهمكة في الإعداد لاجتماع عام يدعو إلى منع استخدام القنبلة الهيدروجينية من قبل الحكومة البريطانية، وحينما يحضر الابن تشكر الأم الظروف التي لم تجعل ابنها يذهب في أي من الحملات العسكرية البريطانية التي توجهت إلى كينيا أو السويس أو قبرص، لأنه ربما كان سيقتل من أجل قضية لا يؤمن بها،وحينما يسمع الابن وجهة نظر الأم يخاطبها قائلا: (أن يقتل الإنسان من أجل شيء يؤمن به هذا بالتأكيد نوع من الترف في هذه الأيام، شيء كان يتمتع به جيلك. أما الآن، فإن الإنسان يقتل فحسب)[13].

وهذا الجيل الذي ينتمي إليه الابن يرى في أن الأفكار التي يتبناها الجيل الذي قبله هي أفكار عتيقة بالية إلى درجة تثير السخرية، فهو ليس له في الحياة هدف محدد، ويعبر في الوقت نفسه عن يأسه من الكفاح السياسي لأنه لا يجدي نفعاً، ولا يتحمل نتائجه الخطيرة إلا عامة الشعب، وهو جيل يعيش خيبة كبيرة من الأمل في أن يحقق الطمأنينة والسلام الروحي من خلال الرخاء المادي، تقول الأم مخاطبة ابنها: (يمكنك أن تدعي أن كل جيلنا قد فضح، وأفلس أخلاقيا، وأن علينا أن نتخذ قرارا جماعيا بالتقاعد والسكون حتى تنتهي حياتنا... إن علينا أن نعترف بفشلنا التام ونترك كل شيء في أيديكم، في أيدي الشباب المناضل المجيد الذي يرفع رايات نظيفة - إن كانت لديه أية رايات - أليس كذلك؟)[14].

إن (توني) يرى في أن المنجزات التي حققها الجيل السابق من رخاء مادي قد أثرت سلبا على أبناء الجنس البشري، حيث عززت حالات العزلة والاغتراب لديهم، وأصبحوا كأنما يعيشون حياتهم في صحراء شاسعة تفصلهم عن بعضهم استحكامات وأسلاك شائكة في ظل غياب لغة التواصل المشتركة، لذلك فلا عجب أن نرى (توني) لا يعرف ماذا يريد من هذه الحياة، فهو كثير الحديث عن رغبته في أن ينبذ حياة النفاق الاجتماعي ويحيا حياة المشردين، ويقف بالضد من حالات التحلل والفوضى في العلاقات الأسرية والجنسية التي يراها، لكنه في النهاية يستسلم للواقع، وهو يرى في كثرة علاقات أمه بالرجال عنوانا للرذيلة ومع ذلك يظل متشبثا بها، من منطلق أناني، متخذا إياها سندا له في الحياة.

إن الجيل القديم الذي عاش أهوال الحرب قد أخذ على عاتقه خوض معارك دموية لتجنب ويلات حرب ثالثة، وناضل فيما بعد من أجل تحقيق التقدم الاقتصادي والاجتماعي، لكن هذا الجيل عانى فيما بعد من عوامل التحلل والشيخوخة التي دبت في أوصال اليسار البريطاني حيث انتهى إلى الشك في كثير من القيم التي ناضل من أجلها، وإلى متاهات مؤلمة من الضياع عمقتها الحيرة الكاملة إزاء المستقبل، تقول الأم مخاطبةً ابنها (توني):

(ميرا: هناك أشياء كثيرة طالما تمنيت أن أفعلها ولكني أحجمت (تضحك) ربما آخذ المبلغ وأتجول في العالم، ولم لا؟ أو ربما أتحول إلى متشردة، بإمكاني أن أكون متشردة، كما تعرف. باستطاعتي أن أخرج من هذا البيت ومعي كل احتياجاتي في حقيبة صغيرة... وسأفعل هذا أو ربما أستقل تلك المركبة الراحلة إلى منطقة التجارب النووية في المحيط الهادي - كنت أريد أن أفعل ذلك، لكني أحجمت، من أجلك. (...). لقد قاربت سن الخمسين - صحيح أن الأمر كله لا يستحق، غير أن الخوف لم يتسرب إلى نفسي قط من أن أخاطر وأقع في أخطاء. لم أنشد في حياتي الأمن والسلام ولا الاحتماء وراء جدران الحياة المحترمة - التي تنشدها أنت أيها البرجوازي الصغير الملعون. يا الهي، يا لسخرية القدر - نحن ننجب جيلاً من صغار الكتبة والموظفين و... جيل حقير هزيل يحسب معاشه قبل أن يتخرج من المدرسة... جيل من صغار البرجوازيين الحقراء)[15].

وهكذا فإن الجيلين قد وصلا إلى مأساة حقيقية بفعل الشعارات الزائفة للسياسيين، والتي يعلن (توني) في النهاية رفضه لها، فهو لا يريد أن يقال عنه أنه شجاع وبطل، فقد سئم كل القضايا التي تم وصفها بأنها قضايا نبيلة.

ومهما يكن من أمر فإن مسيرة (ليسنغ) مع أعضاء مسرح الغضب لم يكتب لها الاستمرار، إذ هجرتهم غضبا من وسائلهم في معالجة بعض القضايا الاجتماعية، وفي تلك المرحلة التقت بالكاتب الأمريكي (كيرت فونجوت) صاحب العديد من الروايات التي تنتمي إلى أدب الخيال السياسي، حيث أبدت إعجابها بما كتبه ونشرت رواية (مذكرات باق على قيد الحياة) عام 1960م، والتي تحدثت فيها حول مدينة أصابها وابل من السماء فمسخت شخوصها وتغلغلت الكوابيس فيها، ولم تعد (ليسنغ) للمسرح بعد تجربتها مع أعضاء مسرح الغضب إلا مع نهاية القرن العشرين وذلك حينما أصدرت مجموعتها المسرحية (اللعب مع النمر ومسرحيات أخرى) عام 1996م.

ثالثا: قضية الحرب في الأدب المسرحي العربي:

شكّل مسرح الحرب خطاً واضحاً في مسيرة مسرحنا العربي بشكل عام، حيث واكب المسرح قضايا الإنسان العربي وهمومه وصراعه الأزلي مع المستعمر، ودفاعه المتواصل عن أقطار أمته ومقدراتها، إذ مارس فن المسرح في زمن الحرب التحريض لرفع معنويات الإنسان والمقاتل العربي لتمكينه من المقاومة.

وكان طبيعياً أن يعرض الأدب المسرحي العربي تفاصيل هامة من الأحداث والوقائع الاجتماعية التي اجتاحت الإنسان العربي في زمن الحرب، حيث ألقت التنظيرات العالمية حول المسرح السياسي، لا سيما تنظيرات كل من (بيسكاتور، بريخت، فايس)، بظلالها على الأدب المسرحي العربي الذي تبنى قضايا الأمة العربية المصيرية ابتداءً من تكالب الاستعمار على أقطارها، وانتهاءً بحالة التجزئة التي وصلت إليها.

لكن الصدمة الكبيرة بالنسبة للإنسان العربي تمثلت في احتلال فلسطين وقيام الكيان الصهيوني، حيث تصدرت قضية فلسطين نتاجات المسرحيين العرب في جميع أنحاء الأقطار العربية، وبعد النكسة الحزيرانية عام 1967 م بدأ المسرح العربي المعاصر يشارك في حوار

الأمة العربية كلها، وذلك بعد أن فرضت النكسة على المثقف العربي حالة الإحساس بهشاشة الواقع السياسي وخواء الشعارات التي أفضت إلى الهزيمة العسكرية والى سقوط الزعامات المزيفة، وفي ضوء ذلك مارس المسرح دوره في منح دفقة أمل قوية ارتبطت بالنضال السياسي التقدمي الذي أسهم في أبراز الشخصية النضالية للإنسان العربي.

وتعد مسرحية (أغنية على الممر) للأديب المصري (علي سالم) إحدى المسرحيات التي ظهرت بعد نكسة حزيران، وهي تدور حول فكرة الفداء في تلك الأيام المريرة من الحرب، وتتناول المسرحية قصة خمسة جنود مصريين يحاصرهم العدو الصهيوني في ممر في صحراء سيناء، وهؤلاء تعطلت أجهزة الإتصال التي بحوزتهم فانقطع اتصالهم بقيادتهم وعليهم أن يقاتلوا العدو ويعيقوا تقدمه بما تبقى معهم من ذخيرة.

جاءت المسرحية في فصل واحد، وزمنها هو يوم عظيم من تلك الأيام التي فيها قاتل أبناء مصر العدو بشجاعة، وأثناء ذلك تبرز معاناة الشخصيات من خلال ما سيطر عليها من عطش وجوع، حيث يقطعون بعض الوقت بسرد شيئ من ذكرياتهم وحكاياتهم الشخصية، وتظهر من بين الشخصيات شخصية (شوقي السيد) عسكري مؤهلات،الذي نجح في الإيقاع بدبابات العدو خارج الموقع الحصين الذي يتحصن فيه هو ورفاقه، وهاهو الرقيب المهندس (محمد نور الدين) يصلح جهاز الإتصال ويكلم قيادته المركزية فيسمعها لكنه لا يستطيع توجيه النداء إليها:

(الرقيب: "يتكلم في الجهاز" إشارة إلى كل محطات ألف باب جمل.. هل تسمعني.. حول.. مجموعة البازوكا تنادي كل محطات ألف باب جمل.. أفد عن إشارتي.. أفد عن إشارتي.. مفيش فايدة.. على الأقل كان نفسي أبلغهم عن الدبابات اللي ضربها شوقي امبارح.

شوقي: يا افندم عاوزين تطلعوني بطل بالعافية.. أي واحد فيكم كان حا يعمل اللي أنا عملته.. المسألة مجرد صدفة.. هم داخلين الممر وأنا على المدفع ساعتها)[1].

ثم يدور الحديث بين الشخصيات حول حالات التفاوت الطبقي سرعان ما تعود الشخصيات إلى مناقشة واقعها وكيفية إدارة المواجهة مع العدو، وفي غمرة ذلك يتمكن

قناص صهيوني من أحد الرفاق (منير عبد العزيز)، ثم يأتي صوت هادئ من خلال ميكروفون يطالب البقية بالإستسلام، لكنهم يرفضون ذلك فيستشهدون تباعا بعد أن يقدم بعضهم وهو مدرس الموسيقى (حمدي عبد الحميد) وصيته، من خلال أغنية حماسية معبرة هي (تعيش يابلدي) على أمل منه أن تغنى ويسمعها الشعب، أما البقية فتكون نهايتهم الشهادة بعد أن يقوم العدو بنسف الموقع.

إن هذه المسرحية تعلي قيم البطولة والشهادة وهي تشكل مساحة للتأمل الروحي، ولو نأخذ موضوع الشهادة لأي شهيد نجده عبارة عن بحث إبداعي كبير في المضمون والشكل ووسائل التعبير، لذلك يضطر الأديب المسرحي أمام سمو هذه الحالة أن يترك النثر ويلجأ إلى الشعر والموسيقى والبحث في غور اللغة عن أنبل الكلمات للتعبير عن جلال الشهادة، التي يبقى التعبير عنها لا يفيها حقها على المستويات الإنسانية والنضالية.

وفي مسرحية (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) تناول الأديب (سعد الله ونّوس) حدثاً تاريخياً ذي طابع قومي عرض من خلال تداعيات نكسة الخامس من حزيران عام 1967م، حيث بحث وراء الأسباب والآثار المترتبة على ذلك مقدما مضامينه الفكرية من خلال فرقة مسرحية محترفة تابعة للدولة تقدم عرضاً مسرحياً يصور جانباً من النكسة على غرار أسلوب الكاتب الإيطالي (بيراندللو) الذي اشتهر بهذا النمط المسرحي.

ومنذ البداية يوحي الإطار العام للمسرحية بمعاناة الجماهير العربية من الهزيمة، في محاولة إلى إقحام دور المسرح في الأحداث وتأكيد قدرته في النهوض بأعباء وظيفته المتمثلة في تنفيذ السياسة الإعلامية العليا للدولة، وإزاء ذلك يحدد (ونّوس) أيضاً نوعية جمهوره المسرحي الذي يتكون من مسؤولين وموظفين كبار حضروا العرض بدعوات رسمية إلى جانب عدد من المثقفين، وعامة المواطنين وجمهور من اللاجئين، واختيار طبيعة الجمهور هذه كان الغرض منها التمهيد لتوسيع خشبة المسرح لكي تشمل الصالة والممرات والسلالم، ليجعل من كل ذلك ما يشبه قاعة محكمة يحاكم فيها الجهات المسؤولة عن النكسة، وبالتالي فهو يريد من جمهوره المشاركة في إبداء الرأي ومن ثم المشاركة في التمثيل.

ويندهش المتفرجون لتأخر بدء العرض ليخرج عليهم المخرج ليقول لهم أن المؤلف قد استعاد نصه المسرحي المقرر تمثيله في اللحظة الأخيرة، مما يؤدي إلى استثارة المتفرجين

وإشراكهم باللعبة المسرحية، ولكن المخرج إنقاذاً للموقف يخبر الجمهور بأنه يفكر بإحياء أمسية شعرية تنشد فيها (وبشكل مسرحي مؤثر قصائد نابعة من الفترة التي نحياها.. سيكون الضوء خافتاً تنبض في أوصاله طلقات الرصاص)[2]، وعلى الأثر تبدو على خشبة المسرح جوقة من رجال يابسي العيون تنشد أبياتاً من الأشعار التي سبق واختارها المخرج، مصحوبة بالمؤثرات المشار إليها، لكن المخرج يصرف جوقته بحجة تراجعه عن فكرة إحياء الأمسية الشعرية لعدم إقبال الناس اليوم على الشعر.

ويستعين المخرج بالمؤلف (عبد الغني الشاعر)، ويتفق معه على المشاهد التي ستقدم أمام الجمهور،ولإضفاء الطابع الواقعي على العرض، يعلن (عبد الغني الشاعر) عن نفسه من خلال الجمهور محققا بذلك مزيدا من المشاركة، وإزاء ذلك ينسحب الممثل البديل من المسرح ويصعد الممثل الأول مكانه مرتضيا الدخول في اللعبة المسرحية.

وتبدأ الشخصيات بتقديم مشاهدها، وهذه المشاهد التعبيرية شبيهة بالنماذج الشعرية التي عبّرت عن معان لا تمت إلى هزيمة حزيران بصلة، وتتحدث عن بطولات وهمية لشعب أسطوري في بلاد خيالية، إذ أن البطولة الأسطورية هنا قد أسندت إلى أفراد من الجيش، في حين جرى تصنيف جماهير الشعب ضمن فئتين : فئة الغالبية التي تتصف بالفزع والضياع والفوضى، وفئة أخرى أقل من حيث الكم وترفع شعار المواجهة مع العدو المحتل، وهي مسلحة بالعصي والخناجر، وفي كلتا الحالتين تبقى الصورة الكاريكاتيرية الهزيلة مسيطرة على الواقع تمشياً مع فهم السلطة لموقف الشعب من النكسة وردود أفعال الجماهير إزائها.

ويبرر المؤلف استعادته لنصه في اللحظات الأخيرة بأنها جاءت بناء على عودة من قبله إلى الوعي رافضاً المشاركة في اللعبة التي يعدها المخرج كونه أحد مسؤولي السلطة، (ولعل سعد الله ونّوس قصد من خلال تعامله مع شخصية المؤلف، إلى إعادة اعتبار المثقفين الذين انساقوا بعيدا وراء أنظمة الحكم في بلدانهم، ليقفوا مع أنفسهم بعد الهزيمة التي عرّت أنظمتهم، ويتساءلون : إلى أين ؟)[3]، لذلك فنحن نجد المؤلف ينحاز إلى الشعب باختيار مكانه بين المتفرجين، بينما يغتنم المخرج فرصة وجود ديكور ساحة قرية - كان قد استخدم أثناء الحوار بينه وبين المؤلف لعرض مشهد يمثل نزوح أهالي قرية أمامية قريبة من خط

النار– ليقدم فاصلاً من الفن الفولكلوري كتعويض عن حرمان الجمهور من العرض المسرحي.

ومن الضروري هنا أن نكشف عن مدى المرونة في استخدام خشبة المسرح من جانب أعلام السلطة، فقد يستخدم المسرح منصة لإلقاء الشعر، أو مساحة لتقديم عروض شعبية، أو منبراً لإلقاء الخطب السياسية، ولا مانع أن تصبح مكاناً لاعتقال الناس بالجملة، ففي أحد مشاهد المسرحية يرتقي أحد كبار مسؤولي السلطة خشبة المسرح ليلقي من فوقها خطبة سياسية جيدة السبك، ومع نهاية المسرحية يلقي أزلام السلطة القبض على المتواجدين فوق خشبة المسرح كافة، عدا المخرج[(4)].

وبدخول الراقصين والموسيقيين يخرج من بين الجمهور فلاح ضخم الجثة، ويسأل المخرج عن هذه الضيعة التي تشبه ضيعته التي نزح منها، لكن المخرج يتصدى له فتثور ثائرة الجمهور إنصافاً لموقف الفلاحين، ومما يتضح هنا أن الصراع قد أخذ يتصاعد بشكل درامي مثير نتيجة لصراع السلطة مع الجماهير، مختلفاً في ذلك عن المساحة الكلامية التي ظهرت في القسم الأولى بين المخرج والمؤلف.

ويقف المتصارعون على الأسباب الحقيقية للنكسة، ويقرأ الوطنيون الحقيقيون أن هناك تعتيماً إعلامياً من السلطة حول هذه الأسباب لكنهم يؤكدون أن أسباب النكسة تكمن في عدم الاستعداد للحرب كما يجب، وعدم الإصغاء إلى أبناء الشعب وهم يطالبون بالسلاح والقتال، إضافة إلى جنوح السلطة نحو اتهام هؤلاء المطالبين قبل المعركة وخلالها بأنهم معادون للنظام ومتآمرون عليه.

لقد فضح (ونّوس) الأنظمة العربية المتخاذلة وأسقط كل الأقنعة التي تختفي خلفها مؤكداً على زيف انتمائها الوطني، وعلى انعدام الثقة بينها وبين الشعوب العربية، وقد وظف لأجل ذلك خطب المسؤولين والزعماء العرب السياسية وتصريحاتهم ضمن مجريات الأحداث:

(عودوا إلى بيوتكم. وتابعوا من وراء مذياعاكم

بطولات جيشنا الباسل... نقدر عواطفكم، ولكنكم

تسهلون مهمة أعداء الشعب والمتآمرين على

النظام... الحرب ليست من شؤونكم)[5].

ومن الملاحظ على نص (حفلة سمر من أجل خمس حزيران) أن المنظر لم يكن جزءاً أساسياً فيه إذ جاءت المسرحية ل (تبدأ بمسرح عار من كل شيء، لا ستارة ولا أضواء ولا ديكور)[6]، وإنما جاء المنظر رمزياً متحركاً من خلال الممثلين الذين تولوا إدخالها وإخراجها للمسرح طبقاً لمتطلبات العمل الفني.

إن ما جرى الاستعانة به من مكونات البيئة المنظرية في مسرحية (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) قصد منه أن يلعب دوراً مغايراً ألا وهو كسر الإيهام المسرحي لدى المتفرجين، إلى جانب كونه يساعد على تجسيد محاكاة ساخرة لأجهزة الإعلام الرسمية لدى تعاملها مع هزيمة حزيران[7].

ومن الملاحظ على أسلوب (ونّوس) أنه يتشابه مع أسلوب (بيراندللو) الفني في تقنية المسرح داخل المسرح، وفي اعتماد صيغة تشبه إلى حد ما صيغة الارتجال، وإن كان الارتجال في (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) قد نسج نفسه عفوياً، كذلك ظهرت الشخصيات هنا بشكلها الطبقي، حيث مثلت كل شخصية طبقة معينة في المجتمع على غرار ما رأيناه في المدارس المسرحية الملتزمة بالقضايا الجماهيرية كالمسرح السياسي والملحمي والتسجيلي، وبالتالي فالبطولة هنا جماعية، ولا تنفرد بها شخصية عن أخرى، والمسرحية أشبه بالمنشور السياسي وهي تتسم بالمباشرة لذلك لا يشكل فهمها عبئاً ثقيلا على الجمهور الذي جاء من طبقات متعددة.

لقد اتجه (ونّوس) في هذا النص إلى التخصيص بدلاً من التعميم، حيث ركز اهتمامه على قضية واحدة هي هزيمة الخامس من حزيران، ليقدمها لنا بقالب درامي أدان من خلاله الأنظمة العربية وما أحدثته من ترسبات أثرت على مكانة الأمة ومستواها بين الأمم، يقول(ونّوس) عن المسرحية : (حلمت وأنا أكتب المسرحية أن تكون عملية كشف متباينة لا يضطلع بها الممثلون فقط وإنما المتفرجون أيضاً، لحظة مواجهة تنهار فيها حواجز الخوف واللامبالاة والجهل كي يبدأ بعد ذلك حوار ضروري لمواجهة النكسة)[8].

وفي ضوء ما تعرض له العراق من حربين متتاليتين تمثلتا بالحرب العراقية – الإيرانية بين عامي (1980م-1988م)، والحرب التي قادتها الولايات المتحدة الأمريكية عام 1991م والتي أعقبت اجتياح الكويت، فقد كان للأديب المسرحي العراقي موقفه الملتزم بقضايا وطنه وأمته، وإذا كانت أنظمة المجتمع وقوانينه قد أخذت شكلها المنطقي في زمن السلم، فإن الأمر مختلف في زمن الحرب الذي تتنامى فيه الأحداث في نسق زمني غير طبيعي، فقد أثرت طبيعة الحرب في صياغة النصوص المسرحية وبنائها الفكري، إذ استند المؤلف المسرحي العراقي في ذلك على القضايا الإنسانية المتداخلة مع حياة وآمال وطموحات الإنسان العراقي بكل فئاته الاجتماعية، لاسيما القضايا المصيرية المرتبطة بالمرأة، ذلك أن المرأة العربية قد عانت معاناة كبيرة نتيجة للحروب والأزمات السياسية التي اجتاحت الأمة منذ بداية القرن العشرين.

ويعد (فلاح شاكر)[(9)] أحد الأدباء الذين عاشوا فصول المأساة بكل أحداثها في العراق، حيث عبر من خلال نصوصه المسرحية، التي هي أقرب إلى الحواريات، عن موقفه الفكري من الحرب، فظهر متخفيا خلف شخصياته المسرحية التي جاءت محملة بفكره ووعيه وآماله، وقد وجه اهتمامه نحو القضايا المرتبطة بالمرأة حيث اهتم بعرض معاناتها بوصفها قد لعبت دوراً هاماً وضرورياً ومتشعباً في المجتمع العراقي في زمن الحرب.

ففي مسرحية (في أعالي الحب) 1995 م يقف (فلاح شاكر) موقفا معاديا من الحرب، إذ تتقاسم الأدوار في هذه المسرحية شخصيتا المرأة التي تنتمي إلى عالم الواقع، والجني الذي ينتمي إلى عالم الخيال، ليرتكز المؤلف بذلك في بنائه للنص على الواقعية الخيالية التي تعد شكلا من أشكال الطقوس القائمة على العقائد السحرية.

تبدأ الأحداث بعد خروج (الجني) من القمقم حيث يعلن للمرأة أنه عبد لها وهو موجود لتنفيذ أوامرها، وبعد إصرار شديد منه على أن يحقق لها أي رغبة تريدها، بينما هي ترفض ذلك، تغطى المكان أصوات قصف متكررة اعتادت المرأة سماعها، مما يدفع بالمرأة في هذه الأثناء وأمام إصرار الجني، إلى الاستعانة به لإيقاف الحرب:

(المرأة: (ببرود) هل لك أن تنفذ أمرا أريده ؟

الجني: (بفرح) مولاتي يسعدني أن..

المرأة: أوقف هذه الحرب المجنونة (يقف الجني مترددا)، لم لا تفعل ؟

الجني: يا لسوء حظي أن يكون طلبك الأول مالا أستطيعه.

المرأة: لا تستطيعه ؟! ألست جنيا كما تدَعي ؟!

الجني: وأنا كذلك يا سيدتي، لكن قدراتي أن أحقق رغبات فرد فيما يخصه كفرد، وليست رغبات الجميع.

المرأة: أي جني بائس أنت؟، قدرات غبية، ما فائدة أن تسعد أحدا ما والجميع في فرن يتقافزون للخروج من فوهته ؟، ليس فرناً بل قمقم مختوم، حرب تأكل العناق واللقاء)[10].

وهذا العجز الذي يعبر عنه (الجني) يحاول أن يملأه بتحقيق رغبات شخصية للمرأة، وهذه الرغبات ليست بعيدة عن تداعيات الحرب ونتائجها، إذ أن المرأة قد فقدت كل إحساس بالقيمة والوجود إزاء المصير الذي آلت إليه بعد سلسلة النكبات التي تعرضت لها.

وإزاء الأمنيات التي تكتنف (المرأة) تطلب من (الجني) أن يحقق لها لقاء مع حبيبها الذي يرقد مع الموتى، وهنا يعلن (الجني) مرة أخرى عن عجزه، إذ أنه جني بائس وليس لديه القدرة على إعادة الموتى وأحيائهم، وإنما يستطيع أن يحضر لها الذهب والجواهر والقصور وما شابه ذلك إن أرادت. ويبقى البحث الدؤوب للمرأة يرتبط بذكرياتها المفقودة التي يحاول (الجني) استعادتها عن طريق الخيال، حيث يتقمص أدوار الشخصيات الرجالية المغيبة والتي شكلت محطات هامة في حياة المرأة، وحينما تقودنا الأحداث إلى استذكار(الجني) لشخصية الجندي (فيصل) وهو في الحرب، تتمظهر مأساة المرأة في أوضح صورها لاسيما حينما يحاصره الموت:

(المرأة: ثقيل هذا الهواء حين تتصلد السماء بغيابك، نيران في الرحم، حلم وليد أم... أم بقايا معركة، يا حبيباً نتلاقى فوق شفة السكين، أودعك عائداً واستودعك ذاهباً، (...).. نذر علي لوعدت من الجبهة سالماً لذبحت نفسي قرباناً لك يحرسك.

الجني: ما كنت ستفعلين.

المرأة: أنا لا أكذب..

الجني: لا تكذبين، ولكنك لن تذبحين روحك قرباناً لأنه يحبك ولا أظن أنك تريدين تركه وحيداً.

المرأة: لكنه تركني وحيدة.

الجني: لا خيار لديه سوى الموت.

المرأة: خذني إلى الجبهة (...) لأرى كيف كان محاصراً بالموت والحب، خذني إلى هناك فربما رصاصة تهدني إلى الموت)[11].

وهنا يستحضر (الجني) للمرأة جبهة القتال، حيث ينقل صورة الحرب إلى المنزل الذي تقيم فيه في محاولة منه لإعطائها صورة حقيقية لأزمة الجندي (فيصل) وهو في المعركة، بينما أصوات الرصاص والقنابل تستحوذ على المكان:

(الجني : مولاتي، إحن رأسك، هيا لندخل الملجأ (بخوف ينحني).

المرأة: أهذه الأصوات هي التي التهمت حبيبي، رصاص، رصاص أريد أن ألمس رصاصة بيدي لأعرف قاتلي، أحلفكن يا رصاصات أحلفكن يا شظايا أن تحيدن عن جبين حبيبي، ألا تمسسن قلبه بسوء، حق الجحيم يا رصاص ألا تشوه جمال حبيبي، إلي، إلي يا رصاص، تعال إلى صدري لأهدهدك فتنام فيأمنك حبيبي، تعال يا رصاص. (...).

الجني : مولاتي، الرصاص لا يحب أو يكره، أنه يخترق فحسب، الرصاص بإمرة مطلقه.

المرأة: أذن لأستحلف الضاغط على الزناد أن يبعد الرصاص عن طريق حبيبي.

الجني: حبيبك أيضاً كان يطلق الرصاص (تنظر إليه بفزع، صمت طويل).

المرأة: (تشير إلى الملجأ).. أهذا ملجأهم من الموت (...)، يا عيني عليهم يختبئون من الموت في مكان هو الموت بعينه، يختبؤن بتابوت من موتهم القريب، (...) يا الله، الآن فهمت

لماذا في أجازته لا يستطيع النوم على سرير وثير, لا يستطيع النوم إلا فوق الأرض، تؤذيه النعومة والملابس الخفيفة والنعال، لقد تخشنت نفسه فكسرت أية طراوة من الجمال)[12].

إن شخصيتي المرأة والجني تبقيان مدفوعتين من الماضي الذي يؤرقهما ويخلخل ركائزهما الاجتماعية، فإذا كانت المرأة تعيش أزمتها متأثرة بفقدانها للأحبة نتيجة للحرب، فإن أزمة (الجني) قد ارتبطت بممارسات أسياده عليه الذين كلما غضبوا منه أعادوه إلى القمقم.

وبعد أن يفرغ (الجني) من تقمص أدوار الشخصيات التي تعيش في ذاكرة المرأة، تبدأ المرأة بتقمص أدوار الشخصيات التي عايشها (الجني) وفي مقدمتها كل من السيدين اللذين يحب أحدهما الطعام ويحب الآخر النساء، ونتيجة لتمرده على رغبات أسياده فقد أنذره (سليمان الحكيم) بأنه لو عصا سيده هذه المرة – الذي هو المرأة- فأنه سيحترق.

إن وجه الشبه بين المرأة والجني في هذا النص يكمن في أن كليهما سجين، فالجني سجين لرغبات أسياده ومطالبهم التي لا تنتهي والتي هي في الوقت نفسه تتقاطع مع رغبات الشخصيات المستهدفة، أما المرأة فهي سجينة لأحداث الحرب وتداعياتها وما يترتب عليها من نتائج سلبية.

إن تقنية استرجاع الأحداث التي أعتمدها المؤلف قد أسست لتقنية (المسرح داخل المسرح) التي عرفت عند المسرحي الإيطالي (لويجي بيرانداللو)، حيث تجلت من خلال المشاهد التي قدمتها المرأة والجني معاناة الشخصيات، ومع تطور الأحداث تتطور العلاقة بين الجني والمرأة، حيث تنمو مشاعر الحب عند المرأة للجني الذي يحاول تجاهلها باستحضار صور الأحبة المغيبة وذكرياتهم وتقديمها في مشهد تمثيلي كما فعل في مشهد الحبيب الشهيد الذي حاول من خلاله تحقيق أمنية مريحة للمرأة:

(الحبيب: أين الزغاريد؟ هكذا حلمت، هكذا حلمت زغاريدك وهي تطرد عن جسدي الحرب، لم تخافين مني؟ لم أكن شهيدا، أسرت وها أنا عائد، خوف يشل القلب، أم حب يعجز اللسان ؟ أنا من لحم ودم أمامك، لكن روحي محبوسة كأنها في قبر لا تستطيع

النهوض دون سماع صوتك.. (...)، إنه أنا يا حبيبة، أيقظ موتي بكاؤك فنهضت وعدت إليك.. (...)، من أجلك فقط غادرت موتي..

المرأة: (تصرخ).. ولماذا مت؟.

الحبيب: أنا أسمعك وأراك وتريني وتسمعيني فلماذا تتهميني بالخيانة ؟

المرأة: الخيانة ؟!

الحبيب: نعم الخيانة، كيف أموت وحيدا، لماذا لم نمت مع بعض ؟

المرأة: عجزت عن اللحاق بموتك، فلدي بعض الأنفاس)[13].

وإذا كان الجني في البداية قد رفض إعلان حبة للمرأة، فذلك لأن اتخاذ القرار ليس بإرادته وإنما بإرادة (سليمان الحكيم) الذي يقبع تحت سلطته، وإزاء إصرار المرأة ومحاولاتها إقناع الجني بتجاوز هذه السلطة، يتخذ الجني قراره في نهاية المسرحية بأنه يحب المرأة ولا يبالي إن احترق بعد هذا الحب، وهذا الحب الذي تكوَن بين المرأة والجني هو في حقيقته إدانة للحرب التي جعلت المرأة مسكونة بهواجس التعاسة والألم التي سيطرت على حياتها، فبعد أن فقدت كل الأحبة من الرجال الذين أسست معهم علاقاتها الاجتماعية، أيقنت أنه في ظل الحرب لا وجود لحبيب دائم من بني البشر فالأحبة دوما على رحيل، لذلك فقد وجدت في الجني ضالتها التي تبحث عنها، إذ يمكن له أن يملأ الفراغ الروحي والعاطفي المتجذر عند المرأة، وتخليصها من أزمتها النفسية الحادة.

هوامش الفصل الحادي عشر

هوامش المبحث الأول:

1- ينظر: هيرقليطس، جدل الحب والحرب، ترجمة وتقديم وتعليق. مجاهد عبد المنعم مجاهد، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ط 2، 1983م، ص (16-17).

2- ينظر: لالو، شارل، الفن والحياة الاجتماعية، ترجمة. د. عادل العوا، بيروت: دار الأنوار، ط 1، 1966م، ص 257.

3- ينظر: المصدر نفسه، ص 259.

هوامش المبحث الثاني:

1- ارنست تـوللر (1893-1939م): كاتـب مسـرحي ألمـاني، انضـم إلى الحركـات السياسـية وسجن بسبب آراءه المعادية للحرب العالمية الأولى، من مسرحياته: التجلي، الجماهير والرجل، مخربو الآلة، وغيرها.

2- ينظر. جارتن، هـ. ف.، الدراما الألمانية الحديثة، ترجمة. وجيه سمعان، القاهرة: مركز كتب الشرق الأوسط، 1966م، ص193.

3- باومـان، باربـارا، واوبرلـه، بريجيتـا، عصـور الأدب الألمـاني: تحـولات الواقـع ومسـارات التجديد، ترجمة. هبة شريف، الكويت: المجلس الـوطني للثقافـة والفنـون والأدب، 2002م، ص(294-295).

4- بولتون، مارجوري، تشريح المسرحية، ترجمة. دريني خشبة، القاهرة: مكتبة الانجلوا المصـرية، 1962م، ص263.

5- باومان، باربارا، وأوبرله، بريجيتا، عصور الأدب الألماني..، ص295.

6- ينظر. اينز، كريستوفر، المسرح الطليعي، ترجمة. سامح فكري، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1998م، ص80.

7- ينظر. هنيك، فالتر، الدراما الحديثة في ألمانيا، ترجمة وتقديم. عبد عبود، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1983م، ص(106-107).

8- ينظر. المصدر نفسه، ص107.

9- المصدر نفسه، ص(108-109).

10- دوريس ليسنغ: أديبة بريطانية ولدت في ايران لأبـوين بريطـانيين في الثـاني والعشـرين مـن تشرين الأول عام 1919م، وقد بدأت حياتها الأدبية بكتابة الأقصوصة والروايـة في مطلـع شبابها المبكر حينما كانت في (زيمبابوي) كما كتبت مجموعة من المقالات ضـد الفاشـية الـتي كان المستوطنون في أفريقيا يتعاطفون معها، وفي عام 1949م قدمت (دوريس) إلى انجلترا مع ولدها (بيتر) حيث بدأت مسيرتها مـع اليسـار الانجليـزي الـذي رأت فيـه أنـه الأقـرب إلى توجهاتها النضالية، وفي ذلك الوقت قدمت أول رواية للنشر تحـت عنـوان (العشـب يغـني) التي حققت نجاحا كبيرا عند صدورها في عام 1950م، وبدأت (ليسـنغ) تأخـذ طريقهـا إلى الساحة الأدبية ككاتبة محترفة حينما أصدرت ما يزيد عن اثني عشر رواية كان من بينها (بيان موجز لمنحدر إلى سقر) 1971م، و (مـذكرات مـن نجـا) 1974م، و (سـهيل في آرغـوس) 1979م، و(الإرهابي الطيب) 1985م، و (الطفل الخامس) 1988م، بالإضافة إلى روايـتين تحت اسم مستعار وهو (جين سومرز) وهمـا: (مـذكرات جـار طيـب) و (إن كـان الكبـار يستطيعون) كذلك كتبت عدداً من النصوص المسرحية كان بينها: مجموعة (اللعب مع النمـر ومسرحيات أخرى) عام 1996م، كما كتبت (ليسنغ) بالتعاون مع الكاتب (فيليب جلاس) نصاً اوبرالياً هو (الزيجات بين المناطق ثلاثة وأربعة وخمسة) وقد عرض هذا الـنص في ألمانيـا كما صدر المجلد الثاني لسيرتها الذاتية عام 1996م، وفيه توثيق لمرحلـة وصـولها إلى انجلـترا عام 1949م.

11- درويش، محمد، مقدمة رواية مذكرات مـن نجـا، بغـداد: دائـرة الإعـلام- سلسـلة المـأمون، 1990م، ص 7.

12- المصدر نفسه ص 13.

13- ليسنغ، دوريس، مسـرحية التيـه أو كـل في بيدائـه، القـاهرة: وزارة الثقافـة، الـدار القوميـة للطباعة والنشر، 1966م، ص 31.

14- المصدر نفسه، ص 101.

15- المصدر نفسه، ص(196-198م).

هوامش المبحث الثالث:

1- سالم، علي، أغنية على الممر (مسرحية)، القاهرة: مجلة المسرح، العدد46، 1967، ص84.

2- ونّوس، سـعد الله، حفلـة سمـر مـن أجـل خمسـة حزيـران، بـيروت : دار الأدب اللبنانيـة، 1977م، ص9.

3- إسماعيل، إسماعيل فهد، الكلمة -الفعل في مسرح سعد الله ونّوس، بيروت: دار الآداب، ط1، 1981م، ص101.

4- ينظر. المصدر نفسه، ص 101.

5- ونّوس، سعد الله، حفلة سمر من أجل خمسة حزيران، ص (136 -137).

6- العشري، جلال، حفلة نضال لا حفلة سمر، بيروت : الملحق الأدبي لصحيفة الأخبار، 30 مايو1971م، ص 3.

7- ينظر. إسماعيل، إسماعيل فهد، الكلمة - الفعل في مسرح سعد الله ونّوس، ص 110.

8- ونّوس، سعد الله، سعد الله ونّوس يتحدث للأسبوع العربي، بيروت : الأسبوع العربي، العدد 39، حزيران 1971م، ص 62.

9 - فلاح شاكر: كاتب مسرحي عراقي، ولد عام 1960 م، وقد درس الفلسفة والفنون التطبيقية، في عام 1987م فاز بجائزة أفضل نص ثان في مهرجان المسرح العراقي للمسرحيات التجريبية عن مسرحيته (ألف قتيل وقتيل)، كما فاز بجائزة أفضل مؤلف شاب للموسم المسرحي 1987م / 1988م عن مسرحيته (ليلة من ألف ليلة) و(ألف رحلة ورحلة)، كما فازت مسرحيته (ليلة من ألف ليلة) بدرع السويس، ومن أعماله المسرحية الأخرى: ألف أمنية وأمنية 1989م، قصة حب معاصرة 1991م، مائة عام من المحبة 1994م، في أعالي الحب 1995م وغيرها.

10- شاكر، فلاح، في أعالي الحب، مسرحية مطبوعة على الآلة الكاتبة، 1995م، ص 2.

11- المصدر نفسه، ص (13-14).

12- المصدر نفسه، ص (14-15).

13- المصدر نفسه، ص (26-28).

الفصل الثاني عشر

المسرح العربي وقضية فلسطين




الذخيرة العربية

الفصل الثاني عشر

المسرح العربي وقضية فلسطين

شكّلت القضية الفلسطينية واقعاً عربياً حياً ومتطوراً، لتصبح بذلك الهم الذي انطبع على الذات العربية مخلفاً عقدة غائرة في الوجدان العربي التقدمي، وقد اتجهت بآمال الأمة العربية إلى الأمام بحركة وديناميكية بالرغم من كل الظروف المحيطة بها، والناتجة عمّا يتعرض له الشعب الفلسطيني نفسه من عمليات إبادة وتدمير للهوية الوطنية.

وقد خلّفت نكبة فلسطين في الحياة العربية آثاراً عميقة، وباتت ميداناً خصباً للفنون بأنواعها، بوصفها تقوم على رصد مشكلات الواقع الكبرى لأنها تعد استجابة لروح العصر وقوانينه الخفية، ولم يكن الفن المسرحي بمعزل عن تناول القضية الفلسطينية، إذ عبّرت رؤية كل من الأديب والفنان المسرحي على حدٍ سواء عن موقف كل منهما من الواقع الذي تفرضه طبيعة الأحداث السياسية والاجتماعية المرتبطة بالإنسان الفلسطيني، ضمن رؤية شمولية واعية بجوهر القضية، وظروفها الموضوعية ضمن حركة التاريخ والصراعات الناشئة بين القوى المختلفة وموقف المسرحيين منها في ضوء معالجتهم للصراع المتواصل مع المحتل، والتشرد واللجوء وحياة المخيمات، والعلاقة بالأرض وسبل تحقيق العودة إليها.

وكان للقضية الفلسطينية أثرها الكبير في بلورة طروحات المسرح السياسي العربي حيث ظهر ذلك في كتابات (الفريد فرج، يوسف إدريس، علي سالم، محمد الماغوط، سعد الله ونّوس، عبد الكريم برشيد، ومعين بسيسو) وغيرهم من الكتاب، وفي التجارب والتيارات المعاصرة التي ظهرت في المسرح العربي كتجربة (مسرح القهوة) التي خاضها

الفنان (ناجي جورج) في مصر، و (مسرح الشوك) الذي تأسس على يد الفنان المسرحي السوري (عمر حجو)، وتجربة (مسرح الحكواتي اللبناني) التي خاضها (روجيه عساف)، وتجارب المسرح السياسي في المغرب العربي والعراق وأقطار الخليج العربي.

وقد ذهب (فؤاد دوارة) إلى أن الأديب (علي أحمد باكثير) هو أول من تناول القضية الفلسطينية في المسرح العربي في عدد من مسرحياته مثل: شيلوك الجديد 1945م، شعب الله المختار، إله اسرائيل، والتوراة الضائعة، وجاءت مسرحيته (مأساة أوديب) رد فعل على نكبة فلسطين عام 1948م، وهي مستوحاة من مأساة (أوديب ملكا) ل (سوفوكلس)، إذ شبه الذنب الذي ارتكبه العرب بحق فلسطين بالذنب الذي ارتكبه أوديب بحق أمه وأبيه، ومقدما في الوقت نفسه دلالات عميقة عكست الواقع العربي بعد هزيمة الجيوش العربية وحدوث النكبة[1].

لكن آخرين ذهبوا إلى أن الأديب العراقي (حنا رسام) هو أول من تناول القضية الفلسطينية في مسرحية له بعنوان (فلسطين المجاهدة) عام 1936م، والمسرحية تعليمية تهدف إلى إبراز دور المرأة في الثورة والتحرر، وتدور أحداثها في الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين وهي تتناول قصة حب بين مجاهد فلسطيني جريح يدعى (خالد) وممرضة عربية اعتنت به تدعى (ثريا)، وبعد أن يتماثل للشفاء يساق إلى المحكمة بتهمة إثارة الشعب في القدس، ويستخدم اليهود نفوذهم لإدانته فيحكم بالسجن ويعامل هناك معاملة سيئة، وأثناء ذلك تترك ثريا العمل وتذهب إلى أهلها للإعداد للزواج، ودون أن يعرف أحدهما الآخر يتمكن (خالد) من الهرب من السجن بمساعدة (سهيل) شقيق (ثريا) والذي استثمر علاقته ب (أستير) إبنة مأمور السجن (دانيل أفندي) الذي كان يريد تزويج إبنته من رجل غني، لكن البنت تهرب مع (سهيل) الذي أحبته ويهرب معهما (خالد) فيلتقون بثريا التي دبرت وسيلة لإنقاذهم، وتنتهي المسرحية بزواج (خالد) من (ثريا) و (سهيل) من (أستير)[2].

وقد أسست هذه التجارب أحداثها الدرامية على التحريض والإثارة ومسرحة الأفكار السياسية والاقتصادية، وذلك في سبيل إثارة المتلقي من خلال نقد العيوب السياسية مركزة على الواقع العربي بعد نكسة حزيران 1967م، (وكانت الصورة التي برزت عليها

صورة المناضل الفلسطيني هي صورة الفدائي الذي يولد مع الشعب بكل معاناته والأمة وبكل خبرته ووعيه، فغدت صورة الفدائي اقرب إلى الرجل العادي الذي نشأ وسط أكواخ المخيمات، في مجتمع يسوده البؤس والفقر، ولم يكن بطلاً أسطوريا وتمثالاً جامداً، بل إنسان صاحب قضية يعي أبعادها تماماً وقد اكتشف الطريق الذي يوصله إلى تحقيق أهدافه لاسترجاع حقه)[3].

وبعد النكسة الحزيرانية عام 1967 م ترسخت لدى المثقف العربي حالة الإحساس بهشاشة الواقع السياسي وخواء الشعارات التي أفضت إلى الهزيمة العسكرية والى سقوط الزعامات المزيفة، وفي ضوء ذلك بدأ المسرح العربي المعاصر يشارك في حوار الأمة العربية كلها، ويمارس دوره في منح الإنسان الفلسطيني دفقة أمل قوية ارتبطت بالنضال السياسي التقدمي الذي أسهم في إبراز الشخصية النضالية للإنسان الفلسطيني، وفي ضوء ذلك تعمق الشعور الوطني لدى الفنان العربي بشكل عام والفنان الفلسطيني بشكل خاص، وإزاء حالات القمع اليومية التي يعيشها الإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال، كان من الضروري أن يأخذ المسرح دوره النضالي جنباً إلى جنب مع البندقية، لكن المشكلة الكبرى التي عرقلت مسيرة المسرح تمثلت في سوء الأوضاع السياسية والاقتصادية بالنسبة للفنان الفلسطيني، (إن واقع الاحتلال وما يجره من مسببات ونتائج تعتبر الديدن الرئيس الذي تتحرك معه كل قيم الثورة في مسرحنا العربي الفلسطيني، بالرغم من كل الإجراءات التعسفية التي يعيش واقعها الفنان المسرحي داخل الأرض المحتلة)[4]، والتي حدت من حركة انتشار نتاجاته الفنية وانتقالها إلى القطاعات الجماهيرية العريضة بسبب الرقابة والقيود التي يفرضها المحتل على كل أشكال الثقافة العربية في فلسطين.

ويعد الأديب (جمال بنورة)[5] أحد الأدباء الفلسطينين الذين تناولوا في أدبهم المسرحي قضية فلسطين، وقد شكل بنتاجاته صورة نضالية من صور الأدب المقاوم مستمدا رؤيته من الظروف السياسية والاجتماعية التي ولد وترعرع فيها، والتي كان لها الأثر البالغ في تحديد خطوط حياته وتثبيت نظرته وموقفه الفلسفي من هذه الحياة، حيث ظهرت توجهاته جلية من خلال رؤيته الفنية التي عبرت عن أن تحقيق أهدافنا وطموحاتنا الكبرى في التحرر والاستقلال الوطني لا يتم إلا من خلال الثورة ومواصلة النضال.

وكان لسيادة الاتجاه الثوري في الحياة الفلسطينية عامه أثره البالغ في ظهور هذا الاتجاه في نتاجاته الأدبية، فاعتمد الواقعية الاشتراكية كمنهج أدبي ليعبر من خلالها عن رؤيته الفنية بوصفها (تتبنى كل المنجزات الفنية التي حققتها الواقعية النقدية، لكنها تمتاز عنها بأنها وليدة عصر أصبحت قوانين التطور فيه والوسائل الممكنة لقلب المجتمع أكثر وضوحا وجلاء، ومن هذه الناحية أصبح مفهوم الثورة من أهم عناصر الواقعية الجديدة)[6].

إن (بنورة) يرفض واقع الاحتلال رفضا مقيتا، ويرى أن الثورة تحقق واقعا بديلا للواقع اليومي يتمثل بالتحرر وطرد المحتل، وقد فرق بين فلسفته الثورية الخاصة والنظرة التي يحملها عن الواقع، حيث طغت تجربته الشخصية في كتاباته، فظهر من خلال أبطاله وشخوصه مرتديا رداء المناضل الثوري، وإزاء ذلك فقد ألغت الأيدلوجيا الفن وتغلبت عليه في كثير من قصصه، فأصبح (القول الأيدلوجي إذن هو الذي يستتبع القصة وليس العكس.. أي أن قصد الكتابة ورؤيتها لا تخرج من جسد التجربة، بل تلصق رؤية الكتابة على جسد القصة في غياب التجربة وحضور الذهنية كفاعل أساسي في الكتابة القصصية عند جمال بنورة)[7] الذي عرض صورا متنوعة ومتعددة من تجربته الشخصية , التي نبعت من خلال معايشته للواقع الفلسطيني تحت الاحتلال، وقدم رؤيته الفنية بأسلوب أدبي رفيع المستوى من أجل أن يعرض مأساة الإنسان الفلسطيني.

وقد ركز (بنورة) في أدبه على موضوعات ركزت في التصميم على الكفاح والنضال وإبراز الطغيان الصهيوني، مبينا في الوقت نفسه مدى تعلق الشعب الفلسطيني بأرضه وتحديه لكل القوى التي تسعى للنيل من حقوقه، وفي كثير من نتاجاته الأدبية ينهج الأسلوب الواقعي، فهو يصور نضال المجتمع الفلسطيني بكافة طبقاته وفئاته الاجتماعية، مع ميله أحيانا إلى استخدام إيحاءات رمزية وتعبيرية واضحة، فلم ينجرف في تيار الكتابة التجريبية المبهمة أو المسطحة ، وإنما جاءت نصوصه الأدبية بأسلوب سردي واضح يستند إلى لغة سهلة مشبعة بالإيحاءات والدلالات، بحيث تصل في نهاية المطاف إلى قطاع واسع من القراء على اختلاف مستوياتهم الثقافية والمعرفية، لأن من واجب الأديب هنا أن يقوم بإشاعة الوعي بين الجماهير التي يكتب لها، والإسهام في التعبئة الثورية وصياغة الواقع الحقيقي بلغة يفهمها الجميع.

لقد امتاز أسلوب (بنورة) الأدبي بالإلتزام بعرض الوقائع اليومية للشعب الفلسطيني تحت الاحتلال، بلغة مبسطة واضحة كوضوح الشخصيات التي تنطقها، كذلك فقد ظهر في كتاباته دقة الاختيار للأحداث والشخصيات، وميله إلى التصوير الحرفي كذلك فقد اتسم أسلوبه (بغنى التجربة الإنسانية ووضوح الرؤية وصلابة الموقف)(8)، لا سيما بعد أن اكتملت موهبته الأدبية وتطورت أدواته الفنية في التعامل مع الواقع.

إن القارئ لأعمال (بنورة) سيخرج بأنها تشترك جميعها في خيط فلسفي واضح يتمثل بالفلسفة الثورية النضالية التي يدعو من خلالها الكاتب إلى التحرر والاستقلال وطرد المغتصب، وحول ذلك يقول:(بخصوص الفكرة التي أنطلق منها عند الكتابة،والحقيقة الحافز على الكتابة هو معايشتنا اليومية مع الاحتلال وصدامنا معه في كل حركة أو خطوة نخطوها فنحن دائما أمام جندي الاحتلال أينما تحركنا، ولم أقصد أكثر من التعبير عن الواقع الذي نعيشه)(9)، وهذه المنطلقات الفلسفية هي التي تجعل الكاتب يميل إلى الواقعية في أسلوبه, لا سيما وأن الواقعية تنقل الأحداث نقلا مباشرا من شأنه أن يسهل على القارئ فهم مضامينها.

كتب (بنورة) عددا من النصوص المسرحية كان من بينها: كان الموت ونحن على ميعاد، والسجين، وقد صدرتا من خلال منشورات الأسوار في عكا في فلسطين المحتلة عام 1980م، ثم اتبعهما بمسرحية (المتهم) التي ظهرت ضمن مجموعة (الموت الفلسطيني) القصصية عام 1986م وبمسرحية (مستوطن) التي ظهرت ضمن مجموعة (سراج لم ينطفئ) القصصية عام 1993م، وغيرها..

في مسرحية (مستوطن) 1993م عرض الكاتب قضية غاية في الأهمية ألا وهي قضية الاستيطان، إذ أن العدو الصهيوني ومنذ قدومه إلى فلسطين عمل على تهويد الأرض الفلسطينية، فقد ركز بعد الانتفاضة الفلسطينية عام 1987م على سياسة التهجير العسكري للفلسطينيين عن أرضهم، واتجه إلى إنشاء مستوطنات أراد من خلالها استيعاب الإعداد المتزايدة للمهاجرين من يهود العالم.

ويختار (بنورة) أحد المواقع الاستيطانية المقامة على إحدى قمم الجبال كمكان للأحداث، حيث تتقاسم الأدوار خمس شخصيات هي : (المستوطن شاؤول وصديقته يوديت واليهودي الأمريكي ديفيد وعامل عربي وصحفي أجنبي).

إن المستوطن وصديقته ينقلان أحلامهما لتحقيقها على (أرض الميعاد) ظنا منهما أن قوة الدولة العبرية وإمكاناتها ستحقق لهما الأمن والسعادة لا سيما بعد اعتلاء الإرهابي (مئير كهانا) لسدة الحكم في الكيان الصهيوني:

(يوديت: لماذا لا نستطيع أن نعيش في سلام!! هل تعتقد أنهم سيتركوننا نعيش في سلام..؟!!.

شاؤول : سنجبرهم..!

يوديت : هل تعتقد أن باستطاعتنا ذلك ؟!

شاؤول : إسرائيل دولة لا تقهر.. !

يوديت : أعرف ذلك.. لكن العرب ينغصون عيشنا.. لو نستطيع أن نتخلص منهم بضربة واحدة...!

شاؤول: سيكون لنا ذلك في المستقبل.. إذا استطاع الرب كهانا أن يصل إلى الحكم..)[10].

إن هذا التفاؤل الذي يعيش في أجواءه كل من المستوطن وصديقته يختلف عن إحساس صديقهما اليهودي الأمريكي (ديفيد) الذي قدر طبيعة الموقف وتعامل مع الواقع على حقيقته، رافضا التسليم بأحقية العيش في هذا الوطن لان اقتلاع شعب من أرضه يتنافى مع المبادئ والقيم الإنسانية التي يؤمن بها، لذلك فهو لا يتوانى في النهاية عن الإفصاح عن قراره بالسفر والعودة إلى أمريكا موطنه الأصلي.

وفي ظل إصرار (شاؤول) على موقفه، يجتمع أبناء القرية المجاورة للمستوطنة معلنين احتجاجهم على إقامتها، مما يضطر (شاؤول) لاستدعاء الجيش لقمعهم، وأثناء المواجهات يصاب (شاؤول) بحجر في رأسه فتسارع صديقته (يوديت) إلى احتضانه، مؤكدة أن لا حياة

لهما على تراب هذا الوطن، بينما يكون قراره أن الحصول على هذه الأرض يحتاج إلى تضحيات، وبذلك فهو يعلن استمرارية الصراع بينه وبين الفلسطينيين في ظل بقاء أطماعه الاستيطانية :

(يوديت : (بلهجة تنضح بالأسى وهي تتحسس موقع إصابته، التي نفر منها الدم) ارض إسرائيل لا ترحب بمقدمنا... ولا تفتح لنا ذراعيها...!

شاؤول : وهل كنت تعتقدين أنك ستنالينها بسهولة ؟ !)[11].

أما شخصية (العامل) فهي تتأرجح بين السلبية والإيجابية في موقفها، ففي البداية يظهر (العامل) ضمن موقف سلبي متخاذل وذلك حينما يعلن عن إنجاز عمله في بيت المستوطن، ورغم قناعة (العامل) بأن عمله عند المستوطن يتضمن الموافقة على مصادرة الأرض، إلا أنه يبرر أن عمله يأتي بحثا عن لقمة العيش في ظل الوضع المأساوي الذي يعيشه جراء الممارسات التعسفية اليومية للاحتلال، ورغم ذلك يبدو موقف (العامل) إيجابيا وينم عن وطنيته التي لوثها المحتل، وذلك حينما يرفض وبشدة بيع الأرض التي ورثها عن أبيه لليهود رغم كل الإغراءات المادية، ورغم كل الظروف الاجتماعية والسياسية القاهرة التي يسببها المحتل.

وفي هذا السياق أخذ المسرح العربي السوري طابعاً ريادياً في مسرحنا العربي الحديث، لا سيما بما حواه من منطلقات قومية ومضامين طليعية، وكان طبيعياً أن يرتبط هذا المسرح بالواقع العربي متمثلاً بأحداثه السياسية والاجتماعية التي أثرت على الإنسان لا سيما بعد احتلال فلسطين من قبل الكيان الصهيوني، حيث تجلى في المسرح تأثير السياسة بشكل واضح، وأخذ من الأبعاد والإسقاطات السياسية ما يعبر عن الأحداث والتطورات الاجتماعية الكبرى التي أدت إلى سلب الإنسان حريته وتجذير معاناته في الوجود.

ولم يكن المسرح السوري المعاصر بمعزل عن عرض الهم القومي للإنسان العربي من ناحية، وتوجيه النقد للسلطة التي قيدت حرية الإنسان من ناحية أخرى ضمن رؤية طليعية للمسرح تقوم على تسييس الخطاب المسرحي وتكريسه، بهدف تعرية الواقع العربي وفضح

سلبياته من خلال التركيز عرض هموم الطبقات الكادحة، في محاولة لتقديم مشاكلها ضمن رؤى سياسية مثالية بعيدة عن الصيغ الخطابية الجوفاء والشعارات الزائفة.

ويعد (سعدالله ونّوس) أحد الذين تناولوا في مسرحهم القضية الفلسطينية منطلقا في ذلك من رؤية قومية، وعبر نص (الاغتصاب) 1990م وجه (ونّوس) النقد نحو سلطة الجلاد المتمثل بالعدو الصهيوني، وذلك من خلال عدد من المشاهد الموزعة بين أسفار النبوءات المرتبطة بالعدو، وأسفار الأحزان اليومية المعبرة عن واقع الإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال.

وكان (ونّوس) قد أفاد في بناء حكايته المسرحية من عمل الكاتب الأسباني انطونيو بويرو باييخو المسمى (القصة المزدوجة للدكتور بالمي)، الذي صور من خلاله فاشية (فرانكو) وقمعه للديمقراطيين الأسبان، وتحويل أسبانيا إلى ثكنة عسكرية.

ومنذ (ترتيلة الافتتاح) يبين (ونّوس) حجم المأزق الصهيوني من خلال حديث (الدكتور أبراهام منوحين) الذي عبّر من خلاله عن يأسه من الواقع، يقول : (هذه مملكة العصاب والجنون. الرأس كله مريض، والقلب بجملته سقيم. من أخمص القدم إلى الرأس لا صحة فيه. بل كلوم وحبط وجراح طرية لم تعصب، ولم تُليَن بدهن)[12].

وتتطور الأحداث المسرحية من خلال راويين وحكايتين (إسرائيلي وفلسطيني)، والحكايتان تتداخلان وتتبادلان النمو، ومما يلاحظ في هذه المسرحية أن (ونّوس) قد أدخل الشخصية الصهيونية بصورة تقابلية مع الشخصية الفلسطينية.

وتظهر (الفارعة) بصورة امرأة فلسطينية ذات حضور قوي، حيث تعبّر من خلال مواقفها عن حالة الصمود والتحدي في وجه المحتل، تقول : (هم يذبحون ونحن نتوالد. هم ينسفون ونحن ننهض من بين الأنقاض. ما عدنا نولول. وأنا التي كنت نائحة في المآتم أقلعت عن النواح. هذا العالم الأناني لا يبالي بالضحايا، ولا يميز العدالة إلا إذا كانت مقاتلة جسوراً. لا.. ما عدنا نولول.. والحق لا يضيع ما دام وراءه مطالب)[13].

ومن خلال تتابع الأحداث نرى أن (ونّوس) قد أراد تصوير الممارسات الإرهابية للدولة العنصرية اليهودية، وسلوكها التوسعي والقمعي الذي تسلكه تجاه الإنسان الفلسطيني

والعربي على حدٍ سواء، بل محاولة الإبادة لكل ما هو غير يهودي، لذلك فقد استحضر (ونّوس) المزامير وأسفار الملوك من العهد القديم محاولاً إعادة إنتاج المعنى بما يتوازى مع الأحلام الصهيونية العدوانية بالتوسع من خلال إبادة الشعوب.

وتتجلى الممارسات الإرهابية الصهيونية واضحة من خلال جريمة اغتصاب (دلال) أمام زوجها (إسماعيل)، والهدف من ذلك هو الإيغال في إهانتها وإهانة زوجها وإخراجها من دائرة الإنسانية، بينما الزوج الذي اعتقل نتيجة لمواقفه الوطنية النبيلة يقف عاجزاً عن الدفاع عن زوجته أمام سطوة جلاديه وإرهابهم :

(إسماعيل : عونك يا رب...

دلال : (هامسة) إسماعيل.. ها نحن نلتقي.

إسماعيل : اغفري لي يا دلال. (...). هي لا شأن لها. عذبوني كما تشاءون. افعلوا بي ما تريدون. ولكن دعوها بعيدة عن هذا الجحيم.

مائير : أنقذها إن كنت تحبها إلى هذا الحد.

دلال : قالت لي الفارعة لا تخافي.. أنت أقوى منهم.

مائير : هل أخبرتنا بكل ما لديك ؟.

دلال : وقالت إرفعي رأسك. وإذا ضايقوك إبصقي في وجوههم.

إسماعيل : ليس لدي ما أخبركم به.

مائير : لنبدأ العرس.

(دافيد وموشي يجران إسماعيل. وجدعون يمسك عجيزة دلال ويدفعها. الجميع يتجهون إلى الغرفة الداخلية).

جدعون : تعالي يا وافرة الخيرات (تبصق عليه) آه. هكذا أريدك. شرسة أريد عروسي يا رفاق. إني انتصب كجبل جلعاد.

إسماعيل : كلاب.. كلاب. (...).

مائير : لا بد أن يتكلم. هذه الوسيلة أكثر فاعلية من التيار الكهربائي. هل تمتشق عصاك، وتبدأ الاحتفال.

إسحق : دع جدعون يبدأ.

مائير : وددت لو أنك البادئ. لا يهم.. ستدير الحفلة معي)[14].

ومثلما أظهر (ونّوس) كلاً من (إسماعيل) و (دلال) وهما يقدمان تضحيات كبيرة نتيجة لمواقفهما الوطنية، فقد قدم لنا حدثاً موازياً من خلال إظهاره (إسحق) الذي مارس على (إسماعيل) دور الجلاد والمنتقم وهو يعيش مأزقاً مشابهاً لمأزق الاغتصاب، فبينما يلجأ إلى الطبيب النفسي (منوحين) الذي أخذ يعالجه نتيجة لشعوره بالعجز الجنسي، إلا أنه سرعان ما يكتشف ما هو أعظم من مصيبته وهو اغتصاب زوجته (راحيل) من قبل صديقه:

(راحيل : وهل ضروري لمنعة إسرائيل ومجدها أن أغتصب أنا أيضاً !.

إسحق : ماذا تقولين ؟.

الأم : (باحتقار) وما هذه القصة أيضاً ؟.

راحيل : لقد اغتصبني زميلك الفعّال جدعون. (...).

إسحق : يا إلهي.. حقاً إلى أي حضيض نهوي. !

راحيل : اغتصبني كما يغتصبون العربيات أثناء عملهم المجيد.

حدثها عن حفلاتكم يا إسحق. حدثها عن حلمة النهد المبتورة.

إسحق : يا إلهي.. إلى أي حضيض نهوي. !)[15].

إن (ونّوس) يدين من خلال مسرحيته الشخصيات الممثلة للجانب الصهيوني وفي مقدمتها (الأم، مائير، جدعون)، وذلك بسبب ممارساتها القمعية ضد العرب، فهم يمثلون الجانب الصهيوني بكل أبعاده التاريخية، ويرسمون سياسة القتل والاغتصاب للعرب، مرددين ما قالته التوراة في أسفارها حول تدمير المسلمين وإقامة الحضارة الصهيونية، أما

المواقف الإنسانية الممثلة للروح الأخلاقية فهم لا يتعاملون معها، ويرون فيها أنها تتعارض مع عقيدتهم.

وعلى الرغم من أن (ونّوس) قد أظهرهم بصورة جلية وهم يناصبون العداء للعرب، إلا أنه لم ينكر أن بعض اليهود ليست لهم علاقة بالحركة الصهيونية، ولا يضمرون العداء للعرب وللإنسانية، وقد جاءت شخصية (أبو إسحق) ممثلة لهذا الأنموذج، مما جعل (أم إسحق) تنظر له على أنه خائن ويشكل خطراً على المشروع الصهيوني، وهذا ما يتضح في الحوار التالي الذي جرى بين (إسحق) و (الأم) :

(إسحق : وعلام كان ينصب عداؤه ؟.

الأم : على كل ما نؤمن به، الحركة الصهيونية، والهجرة، والوطن القومي.

إسحق : هل كان يسرُ لك بأفكاره ؟.

الأم : بل كان يعلنها بوقاحة صاخبة. في فترة من الفترات أصابه ولع الدفاع عن العرب، كان يريد مناكدتنا. صار يجمع أقوال اليهود الموسوسين من أمثاله ويتشدق بها أمامنا. قال فلان وقال علاّن. وكنت أحمر خجلاً، وأتميز غيضاً. وذات يوم سمانا وكالة للرأسمالية اليهودية والعالمية، فأمسكه مائير من ياقته وقال له بصوت باتر.. ابلعه. فبلع لسانه وسكت. كان جباناً رغم ضوضائه.

إسحق : ألم يكن السيد مائير صديقه ؟.

الأم : مائير صديقه. ! كان يحتقره، ويعتبره خطراً على قضيتنا. من أجلي لم يتخذ ضده أي إجراء)[16].

إن (ونوس) في هذه المسرحية لا يتوقف عند إدانة العدو الصهيوني على ممارساته القمعية للفلسطينيين والعرب، وإنما يتعرض للواقع العربي المريض، ذلك أن السجون الاسرائيلية يقابلها سجون عربية تنتهك فيها إنسانية الإنسان الفلسطيني، والكاتب هنا لا

يتردد في توظيف الظروف العامة والخاصة التي تمر بها الأمة العربية والتي تنعكس على الواقع الفلسطيني انعكاسا سلبيا، محاولاً من خلال موقفه النقدي للسلطة تقديم درس حقيقي يعبر عن الحالتين الوطنية والإنسانية أجمل تعبير.

ويشكل الشيخ الدكتور (سلطان بن محمد القاسمي) حاكم إمارة الشارقة، حضوراً فريداً على المستويين الفكري والثقافي في العالم المعاصر، وهو بوعيه التاريخي يعد تجربة استثنائية تجسدت ملامحها في نتاجاته الأدبية كافة، لاسيما المسرحية منها، إذ حاول من خلال حرصه الوطني والقومي، أن يكشف عن تحديات العصر الراهن ببصيرة واعية هدفها الوقوف على مكامن الضعف والقوة في مسيرة الأمة.

والشيخ (القاسمي) لم يثنه الحكم عن مشروعه الثقافي الذي ارتضاه لنفسه وبحث فيه منذ وعيه، فعند التطلع إلى البعيد سنجده شارك في المسرح المدرسي بشخصية (جابر) في مسرحية (جابر عثرات الكرام)، وهو نص ل (محمود غنيم)، وكان ذلك في عام 1955م، وكان سموه آنذاك في المرحلة الإعدادية، ثم كانت نقلة أخرى في الاتجاه ذاته في فرع آخر "الكتابة"، حيث كتب (القاسمي) نص (نهاية صهيون) في عام 1959م[17].

وبما أن (القاسمي) قد قرأ التاريخ قراءة واعية وإستوعب معطياته، فإنه قد شكل بذلك ظاهرة أدبية فريدة في التعامل مع التاريخ وتوظيفه درامياً، مستنداً على إلمامه بتفاصيل كل واقعة تاريخية تناولها، ومعطيات تلك الواقعة وطبيعة عصرها الذي تنتمي إليه، وبذلك رسخ منهجه في تأصيل المسرح العربي ومسرحة التاريخ.

لقد أحكم (القاسمي) بنيان نصوصه المسرحية، ورصفها بثقافته العربية الأصيلة وبمعرفته بالتاريخ العربي، فوثق العناصر التي إنتقى منها مواضيعه لمسرحة التاريخ، فإختار التاريخ من المعطى الموجود، وإحضار الواقع المنسي بعوالمه المسدودة وإدراجه في الكتابة الدرامية لفهم دروسه وعبره وأحداثه، معناه فهم التاريخ وفهم الوجود العربي في هذا التاريخ، و(القاسمي) يجعل من التاريخ في مسرحه عاملاً مساعداً يعين على كشف الواقع التراجيدي العربي، وما العودة إلى التاريخ العربي الإسلامي إلا لتقديم رؤية واحدة موحدة ترصد تراجيديا التاريخ العربي في الكتابة المسرحية[18].

وبما أن (القاسمي) قد وظف في مسرحه قصصاً من التاريخ العربي إشتملت على أحداث وشخصيات أثرت في حركة التاريخ، فإن أعماله المسرحية تندرج تحت ما يسمى بمسرح الوثيقة السياسية، وتأخذ (توصيف "التراجيدي - ملحمي" لأنها تخوض غمار البحث في مواضيع تاريخية واسعة أفقياً، وعميقة عمودياً - من أحداث رئيسة مرت في حياة الأمة الإسلامية - العربية، ثم تتوغل هذه التآليف في كشف هذه الأحداث، عبر مراحلها المختلفة، عارضة ومحللة محنها المصيرية وكاشفة بقوة لحظة الانهيار الهائل لمراكز الحضارة العربية الإسلامية، سواء ما كان منها دنيوياً مادياً، وما كان من بنائها الروحي، أو ما كان قد تراكم من منجزها الفكري والفني والثقافي، وبناء حضاري كلي مرموق في حواضرها الشهير على امتداد تاريخها الإنساني)[19].

إن عملية إستلهام التاريخ عند (القاسمي) تقوم على الجمع بين الأصالة والمعاصرة، فهو ينتقي من التراث أفكاراً أو مواقفاً أو قيماً فكرية يمكن لها التفاعل مع القضايا المعاصرة، ويدمجها في أحوال العرب الراهنة التي تشكلت بفعل الوقائع والأحداث السياسية والإجتماعية التي أثرت في مسيرة المجتمع، لذلك فإن (عملية الرجوع إلى الأصول وإحياء التراث، يجب أن تتم في إطار نقدي للإحتماء بها أمام التحديات الخارجية، فالماضي هنا مطوياً ليس فقط من أجل الإرتكاز عليه والقفز إلى المستقبل بل من أجل تدعيم الحاضر، ومن أجل تأكيد الوجود وإثبات الذات)[20].

بين عامي (1998-2008م) قدم (القاسمي) وضمن مسيرته الأدبية ستة نصوص مسرحية[21] إرتبطت بالتاريخ إرتباطاً وثيقاً، لتقدم ضمن سياق تاريخي معبّر عن تصورات أملتها الحالة السياسية الراهنة للأمة عربي، والتي فرضتها المشكلات والأزمات المتعاقبة عبر مسيرة التاريخ.

لقد إستلهمت النصوص تلك اللحظات واقتنصتها للتعريف بالنتائج والممكنات التي قد تستنبط من درس التاريخ لإعادة إنتاجها بزمن جديد وبرؤية مفيدة، واستدعاء الشخصيات بعظمتها التاريخية والمتوجة بهالات التقديس أو الإيجابية ضرورة فنية لمعانقة إشكاليات الراهن، فإكساب تلك الشخصيات لحماً ودماً من جديد وتحريكها أمام المتلقي

ستعيد لديه حراك الفكر وتنتشله من ركوده، ومسرح (القاسمي) يـنفخ في التـاريخ ويوقظـه من أجل إيقاظنا وتنبيهنا للخطر المحدق لأننا غارقون في حالة اللامبالاة[22].

إن نصوص (القاسمي) المسرحية تتشابه من حيث مغزاها الفكري، فهي تعرض مـن ناحية، وضمن إسقاط للحقائق التاريخية على الواقع العربي، للتردي الراهن في واقع الأمـة، وتستنهض من ناحية أخرى الإنسان العربي مطالبة إياه بعدم اليأس من الواقع، إذ أن الأمـة قد مرت بمراحل أشد قسوة مما هي فيه اليوم، لكن تلك الأحداث كانت دافعـاً نحـو المجابهـة وعدم الإنحناء أمام العواصف.

ويستلهم (القاسمي) في عودته للتاريخ شخصياته المسرحية من الواقع، حيـث يختـار الشخصيات المعبرة عن حالات الضعف والإنكسار في التاريخ العربـي، مبينـاً طبيعـة البنـاء النفسي العام لشخصية الإنسان المسلم والعربي، وما ينطوي عليه من تخـاذل وهـوان، ومـن أمثلة تلك الشخصيات الخليفة العباسي المعتصم بالله في مسرحية (عودة هولاكو)، وأبو عبد الله الصغير أمير غرناطة في مسرحية (القضية) وعلى النقيض من ذلك يقدم لنـا (القـاسمي) من خلال اختياره لنماذج بطوليـة لهـا مكانتهـا في التـاريخ العربـي والإسـلامي كشخصـية (صلاح الدين الأيوبي) في مسرحية (الواقع.. صورة طبق الأصل)، جانباً مشرقاً من تـاريخ الأمة، محاولاً من خلال ذلك إثارة الحماسة وبث روح المقاومة في الذات العربيـة المنكسـرة، ليشكل اختيار تلك الشخصيات بمثابة ملجأ وملاذ آمن للإنسـان مـن أجـل الانتصـار علـى واقعه المرير، حيث يتخذ الإنسان من خلال السفر في الماضي وإستذكار زمن البطولة الوازع الذي يعيد له التوازن النفسي في الواقع الذي يعيش فيه.

إن الإتكاء على المصدر التاريخي من بين المصادر التراثية يعود إلى سببين:

الأول: فني يتصل بتقنيات العمل الإبداعي ومضـمونه، ومـا يكمـن في التـاريخ مـن معطيات تعين على تخيّر الموضوع، ورسم الشخصيات وإذكاء الصراع، مما يسهم في بناء إطار فني متماسك للعمل الإبداعي الأدبي.

والثاني: أسباب موضوعية عامة ترجع إلى رغبة الكاتب في التغني بأمجاد الآباء والأجداد، أو زيادة الوعي الوطني والقومي من خلال تقديم وقائع وأحداث من الماضي وربطها بالحاضر، محدثة من خلال ذلك حالة من الإسقاط على الواقع[23].

في مسرحية (شمشون الجبار) 2008م، يتعرض (القاسمي) للصراع القديم بين الفلسطينيين والإسرائيليين. وقد جاءت كتابته للنص للتأكيد على أن حكم فلسطين للفلسطينيين وليس للإسرائيليين الذين كانوا رعية لدى الفلسطينيين، حيث اقتبس مادتها من نصوص الإنجيل[24].

وإذا كان (القاسمي) قد استلهم أحداث مسرحيته من مصدر ديني، فإنه قد كان أميناً ودقيقاً في تناول معطيات هذا النص، إذ استثمرها بوعي فني وإتقان عبّر عن إمكانات فنية فائقة في الكتابة المسرحية.

و(شمشون ابن مانوه) كما ورد اسمه في النص المسرحي، أو(شمشون ابن منوح الدني) كما ورد بالعبرية، هو شخصية من شخصيات العهد القديم، وهو بطل شعبي من إسرائيل القديمة اشتهر بقوته الهائلة، وورد ذكره في سفر القضاة في الإصحاحات من (13-16)، وفي الرسالة إلى العبرانيين من العهد الجديد في الإصحاح (11)، وقصصه شاعت في القرن الحادي عشر قبل الميلاد[25]، وهو على الأغلب أسطورة وليس حقيقة وإن كان قد ورد ذكره في تراثنا الإسلامي على أنه شخصية حقيقية من أهل قرية من قرى الروم، وقد آمن بالله بين قوم كانوا يعبدون الأوثان.

أما قصة (شمشون) التي وردت في الكتاب المقدس[26]، فتتلخص في أن (شمشون) عاش عندما كان الله يعاقب بني إسرائيل بتسليمهم للفلسطينيين، وقد بشر بولادته ملاك ظهر أمام والده وزوجته العاقر وقال إن الولد سيخلص الإسرائيليين من الفلسطينيين، وطلب الملاك من أمه أن تمتنع عن المشروبات الكحولية وأن لا يحلق أو يقص شعره أبدا، وقد ربي الولد حسب هذه التوصيات، وعندما أصبح شاباً ترك بلاده ليرى مدن الفلسطينيين وهناك أحب امرأة فلسطينية وتزوجها، وكان الزواج ضمن الخطة الإلهية لضرب الفلسطينيين، وفي طريقه لطلب يدها هاجمه أسد آسيوي فشقه وقتله (شمشون) بيده

بقوة الرب وبدون سلاح. وفي طريقة للعرس لاحظ أن النحل عشش في جثة الأسد وصنع عسلا فأكل منه وأعطى أيضا والديه، وفي حفل الزواج أخبر (شمشون) ثلاثين رجلا فلسطينياً أحجية ووعدهم بثلاثين قميصاً وثلاثين قطعة ثياب، والأحجية هي : من الآكل خرج أكل، ومن القوي خرجت حلاوة، تشير لتجربته مع الأسد، فغضب الفلسطينيون من الأحجية وأخبروا زوجته أنهم سيحرقونها مع عائلة أبيها إن لم تكتشف الحل وتخبرهم، وبعد رجاء الزوجة أخبرها (شمشون) فأخبرتهم، وقبل غروب اليوم السابع أخبروه: أي شيء أحلى من العسل وما هو أقوى من الأسد؟، فرد عليهم: لولا أنكم حرثتم على بقرتي لم تكونوا لتعرفوا حل أحجيتي، وغضب وقتل ثلاثين رجلاً فلسطينياً وأخذ لباسهم ليعطيها للثلاثين فلسطينياً الذين حضروا الحفل.

وعند رجوعه لبيت والدها اكتشف أن زوجته أعطيت لصديقه كزوجة، ورفض والدها السماح له برؤيتها وعرض عليه أختها الصغيرة، فقام (شمشون) بوضع مشاعل على أذناب ثلاثمائة ثعلب لتركض خائفة في حقول الفلسطينيون وتحرقها كلها، فعرف الفلسطينيون سبب حرق (شمشون) لمزارعهم فحرقوا زوجته ووالدها حتى الموت، وانتقاما منهم قام (شمشون) بذبح عدد كبير من الفلسطينيين.

وبقي (شمشون) يقضي على إسرائيل عشرين سنة في حكمهم، ثم ذهب إلى غزة ونام في بيت مومس، انتظره أعداؤه عند بوابة المدينة ليقتلوه لكنه حطم البوابة وحملها للهضبة مقابل حبرون، ثم التجأ بعدها لكهف في صخرة (إيتيم)، وجاء جيش من الفلسطينيين وطلب من رجال اليهود الثلاثة آلاف تسليم (شمشون) فرضي (شمشون) أن يربطوه بحبلين جديدين وأن يسلموه لكنه حرر نفسه وهرب عند التسليم، وقام بعد ذلك بقتل ألف فلسطيني بفك حمار، ثم أحب بعدها امرأة اسمها (دليلة)، فطلب منها الفلسطينيون أن تحاول كشف سر قوته،وبعد محاولات عديدة تمكنت من معرفة سر قوته حينما أخبرها أنه يفقد قوته إذا فقد شعره، وأثناء نومه استدعت الخادم ليحلق شعره، فقبض عليه الفلسطينيون وحرقوا عينيه، ثم بعد أن أصبح أعمى أخذوه إلى غزة وسجنوه ليعمل في طحن الشعير.

وفي أحد الأيام اجتمع الفلسطينيون في معبد ليضحوا للإله (داجون) كشكر على مسكهم (شمشون)، وأحضروا (شمشون) ليسليهم، وكان هناك ثلاثة آلاف رجل وامرأة على سطح بيت العبادة لمشاهدة الحفل، لكن شعر (شمشون) كان قد عاد، فسأل الخادم عن أعمدة المعبد الرئيسة لكي يستند عليها، وقبض (شمشون) على العمودين المتوسطين اللذين كان البيت قائما عليهما واستند عليهما الواحد بيمينه وآخر بيساره وقال (شمشون): لتمت نفسي مع الفلسطينيين، وانحنى بقوة فسقط البيت على الأقطاب وعلى كل الشعب الذي فيه، فكان الموتى الذين أماتهم في موته أكثر من الذين أماتهم في حياته، وبعد موته أخرجت عائلته جثته ودفنوه قرب قبر والده.

أما مسرحية (شمشون الجبار) فقد جاءت في ثلاثة فصول، وشخصياتها هي: شمشون، دليلة، حشود من اليهود، حشود ومجاميع من الفلسطينيين وحكامهم ومرافقيهم، القاضي صموئيل، الملك شاؤول وأبنائه الثلاثة، جنود إسرائيليون، جنود فلسطينيون، محاربون فلسطينيون، وغيرهم...

أما مكان الأحداث الذي يختاره المؤلف فهو صخرة (إيتيم) الواقعة إلى الغرب من (بيرزيت)، حيث يختبئ في الغار (شمشون بن مانوه) من قبيلة دان والتي تسكن بلدة زوراه، بينما الزمان هو سنة 1122 ق. م، وهو العام الذي شهد البدايات الأولى للصراع بين الفلسطينيين والإسرائيليين، حيث يحضر بعض اليهود من منطقة يهودا بين البحرين الميت والمتوسط لينقلوا إلى (شمشون) خبراً عن هجوم الفلسطينيين عليهم لإلقاء القبض عليه انتقاماً لما فعله بهم:

(اليهودي الثاني: يقول الفلسطينيون إن حقول قمحهم أحرقت وحُطمت أشجار زيتونهم وكروم أعنابهم فمن فعل ذلك؟!.

شمشون: أنا الذي فعلته، لأن والد زوجتي زوجها لأحد رجالي.. وقد ذهب الفلسطينيون عندما سمعوا بأن الفلسطيني قد زوج ابنته من يهودي، أمسكوا بالرجل وابنته وحرقوهما حتى الموت.

فعاهدت نفسي على أن لا يهدأ لي بال حتى أنتقم منكم أيها الفلسطينيون، فهجمت على الفلسطينيين وقتلت منهم أعداداً كبيرة، ثم أتيت لهذا الغار)[27].

ويطلب اليهود منه أن يربطوه لتسليمه إلى الفلسطينيين فيوافق، ويتم اقتياده إلى قرية (لهي) بالقرب من (اللطرون)، وعندما يلتقي بحشد من الفلسطينيين تثور ثائرته، ويشد عضلاته وذراعيه فتتقطع الحبال، ويلتقط (شمشون) عظمة فك حمار ميت ويبدأ بقتال الفلسطينيين بها حتى يقتل منهم ألف فلسطيني.

وفي الفصل الثاني يظهر (شمشون) في منزل (دليلة) اليهودية التي يقع في حبها، والمكان هو (وادي سورك) على بعد خمسة عشر ميلاً إلى الغرب من بلدة (زوراه)، وكانت تلك المنطقة تحت الحكم الفلسطيني، أما الزمان ففي سنة 1105ق. م، بينما (دليلة) تتآمر مع حكام فلسطين الذين أغروها بالمال، في محاولة منها لإغراء (شمشون) ومعرفة سر قوته وإخبارهم للإجهاز عليه.

وبعد خروج حكام فلسطين من المنزل، يخرج (شمشون) من الغرفة الداخلية.. و(دليلة) جالسة في فناء المنزل:

(شمشون: دليلة.. من عندك؟.

دليلة: لا أحد.. تعال يا حبيبي.. نم على رجلي.

يضع شمشون رأسه على رجلها.

دليلة: (معاتبة شمشون): كيف تقول لي أحبك وأنت لا تشركني في أرائك؟. ثلاث مرات تستهزئ بي.. ولم تقل لي ما الذي يجعلك قوياً؟.

شمشون: عذبتني بهذا الإلحاح.. كل ليلة. كل ليلة.. ما سر قوتك؟.

إني متضايق لأقصى حد... ومع ذلك اعترفت لك بسر قوتي، وقلت لك: لو حلقوا خصلات شعري السبع ستزول قوتي... وسأصبح كأي شخص عادي)[28].

وبقص خصلات شعره تتلاشى قوته، ويدخل حكام فلسطين الثلاثة، حيث يقومون بربط (شمشون) بالسلاسل وشد وثاقه، ثم يبدؤون باقتلاع عينيه ورميهما وهو يصرخ بذل، ثم يقتادونه موثوقاً بالسلاسل إلى غزة.

وفي غزة تبدأ الاحتفالات الفلسطينية بالانتصار على (شمشون) في معبد تجمع فيه حكام فلسطين وأعداد غفيرة من البشر تقدر بثلاثة آلاف من الرجال والنساء، بينما (شمشون) مسجوناً يدوّر الطاحونة، ومن خلفه جلاد يجلده على ظهره...

وحينما يأمر حكام فلسطين بإحضار (شمشون) من السجن، يقتاده صبي وقد استطال شعره قليلاً، ويوقفه بين العمودين اللذين يرفعان سقف المعبد، وذلك للبدء بمحاكمته أمام الناس:

(الحاجب: أيها الناس، هذا شمشون بن مانوه، من بلدة زوراه، قاضي قبائل اليهود منذ عشرين سنة تحت الحكم الفلسطيني.

أحد حكام فلسطين: كل القضاة كانوا خاضعين للحكم الفلسطيني،

إلا أنت يا شمشون...

كنت تعتدي على الناس...

تقتل فيهم...

وتحرق زروعهم..

وتعتدي على أعراضهم.

أحد حكام فلسطين: لدينا شكوى من أهالي غزة. (...).

الوكيل عن أهالي غزة: في يوم من الأيام جاء شمشون إلى غزة، ودخل منزل فاجرة وقضى معها ليلة، فانتشر الخبر بين الناس بأن شمشون هناك.

فتجمع أهالي غزة مع بعضهم ينتظرونه طوال الليل عند بوابة مدينة غزة المقفلة،

وكانوا ينوون قتله عند بزوغ الفجر.

لكن شمشون خرج في منتصف الليل، وخلع

البوابة بمصراعيها، وحملها معه.. ثم رماها عند منطقة التلال (...).

الوكيل عن أهالي غزة: أيها الحاكم، إن شمشون فاسق اعتدى

على كثير من النساء فلا بد من قتله.

أحد حكام فلسطين: لقد حكمنا عليه أن يربط بالسلاسل البرونزية، ومن ثم يربط بالطاحونة التي في السجن لطحن الحبوب... وقد قضى مدة من الزمن... والآن نحكم عليه أن يرقص ويسلينا... هيا...)[29].

فيرقص (شمشون) والفلسطينيون يصفقون بأيديهم، وأثناء ذلك يضع يديه على عمودي المعبد، ويطلب القوة من الرب للانتقام من الفلسطينيين الذين اقتلعوا عينيه،فيدفع بيديه عمودي المعبد، فينهار سقفه على (شمشون) وثلاثة آلاف من الفلسطينيين فيقتلوا جميعاً.

لقد سيطرت روح الأسطورة على مسرحية (شمشون الجبار)، حيث ظهرت شخصية (شمشون) وهي تحمل ملامح الشجاعة والتحدي والإمكانات العالية، فهو ذات صفات خارقة ومع ذلك فيه مكمن للضعف مثله مثل (أخيل)، ونقطة الضعف التي فيه كانت قص خصلات شعره التي ما أن تحققت حتى انهارت قوته الجبارة.

لكن (القاسمي) لا يتوقف في سرده للأحداث عند تلك المرتبطة بشخصية (شمشون) ارتباطاً وثيقاً، وإنما يستمر بتناول أحداث جديدة تعبر عن استمرارية الخطر المحدق بالأمة مثلما فعل ذلك في مسرحية (الواقع.. صورة طبق الأصل)، حينما أعاد الفرنجة إلى واجهة الأحداث بعد سنوات من تحرير (صلاح الدين) لبيت المقدس، ليعطي دلالة على أن الصراع متوارث ومستمر منذ عهود قديمة، إذ أنه بعد خمس وخمسين عاماً من مقتل (شمشون)، أي في عام 1050ق. م، تم في قرية (شخم) بالقرب من نابلس تنصيب (شاؤول) من قبل القاضي (صمويل) أول ملك لمملكة إسرائيل، نتيجة لقناعات القاضي بضرورة إيجاد قيادة عسكرية تخلص الإسرائيليين من الانحطاط والفوضى، وتعيد لهم تابوت العهد وبه لوح الوصايا الذي سلبه الفلسطينيون من معبدهم.

لكن الفلسطينيين يعيدون لهم التابوت لأنه جلب لهم سوء البخت، ومع ذلك تبقى لدى الإسرائيليين النوايا بالحرب، فيبدأون بضرب حلفاء الفلسطينيين في شرق فلسطين

(العمانيون)، وفي جنوب فلسطين (العمالقة) ويهزمونهم، ثـم يتفرغـوا لملاقـاة الفلسـطينيين سنة 1010 ق. م، عند جبل (فقاعة) بالقرب من (جنين)، وفي هذه الواقعة يقتل أولاد الملك (شاؤول) الثلاثة (جوناثان، وأبي ندب، ومالكي شوا)، أما الملك (شاؤول) فيقتل نفسه بـأن يضع جسده على سيفه حتى يخترقه، فيسقط على الأرض ميتاً، ويكتب النصر للفلسـطينيين، وفي تلك الأثناء يتقدم أحد القادة الفلسطينيين ويقول: (بالأمس قتلنا الملك شـاؤول وأبنـاءه الثلاثة وجميع جنوده.. فلا تظنوا أن المعركة قد انتهت.. علينا تحرير مدننا من الإسـرائيليين.. ولا بد أن نبدأ من الآن)[30].

ولما سمع الإسرائيليون بخبر مقتل الملك (شاؤول) وأبنائه الثلاثة وجميع جنوده هربـوا من المدن، فقام الفلسطينيون باستعادة السيطرة عليها.

إن مسرحية (شمشون الجبار) ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالظروف التاريخية التي كتبت فيها، وهذه الظروف هي التي تحدد مجموعة المظاهر المعكوسة ومبـدأ انتقـاء المؤلـف لهـذه المظـاهر وتقييمها ووجهة نظره فيها، أي أنها تحدد نظرة المؤلف والنهج الـذي انتهجـه وطبيعـة الفـن الذي اختاره، ومن هنا تتأسس ضرورة الفهـم التـاريخي الصـحيح لكافـة جوانـب الشـكل والمضمون في مسرحية (شمشون الجبار)، وإدراك الأسس الفكرية والتكوينيـة لهـا، ودراسـة الشخصيات الأدبية التي تتقاسم الأحداث فيها.

إن (القاسمي) قد وظف التاريخ الذي تلتصـق أحداثـه بوجـدان الجمـاهير العربيـة، وقدمه لنا ضمن مـنهج نقـدي ملتـزم يقـوم علـى الجـدل، الـذي يؤسـس لـوعي الجماعـة ومدركاتها للأحداث اليومية والمستقبلية، فلا يمكن لأحد أن يحـرر نفسـه أو يحـرر الأخـرين دون موقف جماعي.

لذلك فقد ألقى على ابطاله الذين استقدمهم من التراث بعـدا معاصـرا في سـبيل أن يجعل امتدادا لمآسيه باتجاه المستقبل القادم، لأن الفرق بـين صـورة البطـل التـاريخي وصـورة البطل التراجيدي تحيلنا إلى قراءة الحاضر في ضوء الماضي، هذه القراءة التي تمنحنـا الأمـل في الانتصار، وبذلك فإن (القاسمي) في عودته للتراث قد عبّر عن إحسـاس عميـق بمكنونـات الذات العربية بحث من خلاله عن مضامين عربية وإسلامية عريقة، ساعياً بذلك إلى تخلـيص

المسرح العربي من التبعية للغرب، وهو بذلك قد استثمر كـل معطيـات القصـص التاريخيـة والدينية من أحداث وقيم فكرية وجمالية لتحقيق ما يخدم مشروعه الثقافي القائم علـى خلـق مسرح عربي يستلهم من التراث مادته الأدبية.

هوامش الفصل الثاني عشر

1- ينظر: حامد، يونس عناد، القضية الفلسطينية في المسرح العراقي، (رسالة ماجستير غير منشورة) بغداد: كلية الفنون الجميلة، 1987م، ص(23- 24).

2- ينظر. المصدر نفسه، ص43.

3- العشري، احمد، المسرحية السياسية في الوطن العربي، القاهرة: دار المعارف، 1938م، ص49.

4- صديق، وليد، عرض كتاب الحركة المسرحية في المناطق المحتلة، تأليف. محمد أنيس، بغداد: وزارة الثقافة، مجلة الأقلام، العدد 9، 1980م، ص 387.

5- جمال بنورة: ولد في مدينة بيت ساحور في فلسطين المحتلة عام 1938 م لأسرة فلسطينية عريقة، حيث تلقى تعليمه في مدارس بيت ساحور وبيت لحم واشتغل بالتعليم حتى إحالته على التقاعد قسرا عام 1983م من قبل سلطات الاحتلال الإسرائيلي بسبب كتاباته ومواقفه السياسية المقاومة للاحتلال وبسبب عضويته ونشاطه في لجان المعلمين في عام 1981م، وقد بدأ نشاطه الأدبي منذ أوائل الستينات بكتابة القصة القصيرة، حيث قام بنشر نتاجه في الصحف العربية الصادرة في فلسطين المحتلة والبلاد العربية الأخرى، وبعد الاحتلال نشر العديد من القصص تحت اسم صلاح حسين، ويعود ذلك إلى محاولة تجنب القمع والإرهاب الذي كان يمارسه الإحتلال ضد الأقلام التي تؤازر الثورة الفلسطينية، ولكن ميلاده الأدبي الحقيقي كان بصدور مجموعته القصصية الأولى (العودة) 1976 م،التي تناول فيها جوانبا متنوعة وصورا عديدة من صور المجتمع الفلسطيني تحت الاحتلال، وقد تنوعت فيما بعد نتاجاته الأدبية، فتوزعت بين القصة والرواية والدراسات الأدبية والمسرحية، حيث عبر عن هموم شعبه وقضاياه الوطنية، فكان من نتيجة ذلك أن تعرض للاعتقال أكثر من مرة كان آخرها لمدة شهرين في صيف عام 1989م في معتقل أنصار 3 في النقب، من مؤلفاته: انتفاضة (رواية)، ومجموعته القصصية حمام في ساحة الدار وغيرها.

6- حاتم عماد، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، ليبيا: الدار العربية للكتاب، ط2، 1984م، ص 434.

7- شقير، محمود: مقدمة مجموعة الموت الفلسطيني، عمان : دار الكرمل للنشر والتوزيع، ط1، 1986 م، ص (6-7).

8- زقوت، صالح، أيام لا تنسى - رواية تقول الحقيقة للأماني، مجلة الكاتب، العدد 113، أيلول 1989 م، ص 63.

9- بنورة، جمال، رسالة شخصية مرسلة من بيت ساحور - فلسطين المحتلة للمؤلف بتاريخ 11/ 2/ 1997 م.

10- بنورة، جمال، سراج لم ينطفئ - مسرحية مستوطن، القدس : منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ط1، 1993 م، ص 54.

11- المصدر نفسه، ص 62.

12- ونّوس، سعد الله، الاغتصاب، بيروت : دار الآداب، 1990م، ص 12.

13- المصدر نفسه، ص 14.

14- المصدر نفسه، ص (50-51).

15- المصدر نفسه، ص 87.

16- المصدر نفسه، ص 77.

17- ينظر. مجموعة من الكتاب، جدل الراهن والتاريخ، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، 2003م، ص 263.

18- ينظر. مجموعة من الكتاب، شاهد على التاريخ، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، 2005م، ص 69.

19- المصدر نفسه، ص 88

20- الجابري، محمد عابد، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2000م، ص 26.

21- النصوص المسرحية هي: عودة هولاكو 1998م، والقضية 2000م، والواقع.. صورة طبق الأصل2001م، وجميعها قدمها مسرح الشارقة الوطني وقد أخرجها المخرج العراقي قاسم محمد، ومسرحية الإسكندر الأكبر 2007م، وأخرجها المسرحي المصري أحمد عبد الحليم، ومسرحية النمرود 2008م وأخرجها المسرحي التونسي المنصف السويسي، ومسرحية شمشون الجبار 2008م وأخرجها المسرحي المصري أحمد عبد الحليم.

22- ينظر: مجموعة من الكتاب، شاهد على التاريخ، ص (32-33).

23- ينظر: المصدر نفسه، ص 44.

24- القاسمي، سلطان بن محمد، الأعمال المسرحية - مقدمة شمشون الجبار، ص 309، نقلاً عن: Bible, old Testament, Judges 13 - 16, 1 Samuel 4-6, 1 Samuel 9-31

25- ينظر: ar. Wikipedia.org / Wiki
26- ينظر: المصدر نفسه.
27- القاسمي، سلطان بن محمد، الأعمال المسرحية - شمشون الجبار، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2008م، ص (316-317).
28- المصدر نفسه، ص (324-335).
29- المصدر نفسه، ص (329-330).
30- المصدر نفسه، ص (344).


الذخيرة العربية

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر العربية:

1. ابن زيدون، عبد الرحمن، قضايا التنظير للمسرح العربي منذ البداية إلى الامتداد، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1992م.
2. إبراهيم، زكريا، مشكلة الإنسان، القاهرة، مكتبة مصر،ب ت.
3. إبراهيم، السيد، ما بعد الحداثة - نظرة في تاريخ المفهوم، في : الحداثة وما بعد الحداثة، تحرير صالح أبو أصبع واخرون، عمان : جامعة فيلادلفيا، ط 1، 2000 م.
4. إبراهيم، عبد الله، المركزية الغربية - إشكالية التكون والتمركز حول الذات، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1998 م.
5. احمد، قيس هادي، الإنسان المعاصر عند هربرت ماركيوز، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1980 م.
6. أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979.
7. أسلن، مارتن، مقدمة مسرحيات دراما اللامعقول، ترجمة. صدقي عبد الله حطاب، الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، 1970 م.
8. اسكندر، نبيل رمزي، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية، 1988 م.
9. إسماعيل، إسماعيل فهد، الكلمة - الفعل في مسرح سعد الله ونّوس، بيروت: دار الآداب، ط 1،1981م.

10. افلاطون، جمهورية أفلاطون، ترجمة. حنا خباز، بغداد: مكتبة النهضة،1986م.

11. افلاطون، فيدون وكتاب التفاحة المنسوب لسقراط، ترجمة. علي سامي النشار، القاهرة: دار المعارف بمصر، 1974م.

12. ألكسان، جان، التشخيص والمنصة، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1989م.

13. آل ياسين، جعفر، فلاسفة يونانيون – العصر الاول، بغداد : مطبعة الارشاد، 1971م.

14. انيكست، أ، تاريخ دراسة الدراما – نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس،ترجمة. ضيف الله مراد، دمشق : وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، 2000 م.

15. أوين، فردريك، برتولد بريخت: حياته فنه وعصره، ترجمة. إبراهيم العريس، بيروت: دار إبن خلدون، 1981م.

16. اينز، كريستوفر، المسرح الطليعي، ترجمة. سامح فكري، القاهرة : وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1998 م.

17. باومان، باربارا. اوبرله، بريجيتا، عصور الأدب الألماني: تحولات الواقع ومسارات التجديد، ترجمة هبة شريف، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، 2002م.

18. بريخت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة. جميل نصيف التكريتي، بيروت: عالم المعرفة، ب ت.

19. براد بروك، ميوريل، إبسن النرويجي، ترجمة. فؤاد كامل وكامل يوسف، القاهرة : مكتبة مصر، 1964 م.

20. برديائيف، نيقولاي، رؤية دستيو فسكي للعالم، ترجمة. فؤاد كامل، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1986 م.

21. بردیائیف، نیقولاي، العزلة والمجتمع، ترجمة. فؤاد كامل، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986 م.

22. برنال، ج . د، العلم في التاريخ، م 2، ترجمة. شكري ابراهيم سعد، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982 م.

23. برونكو، ليونارد كابل، مسرح الطليعة – المسرح التجريبي في فرنسا، ترجمة. يوسف اسكندر، القاهرة : دار الكاتب العربي، 1967 م.

24. بروستاين، روبرت،المسرح الثوري،ترجمة. عبد الحليم البشلاوي، القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1964م.

25. بنيت، سوزان، جمهور المسرح، ترجمة. سامح فكري، القاهرة: منشورات مهرجان القاهرة الدولي السادس للمسرح التجريبي، 1994م.

26. بنجامان، فالتر، بريخت، ترجمة. أميرة الزين، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1974م.

27. بوخينسكي، تاريخ الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة. محمد عبد الكريم الوافي، ليبيا – طرابلس : مكتبة الفرجاني، 1968 م.

28. بوخينسكي، مدخل إلى الفكر الفلسفي، ترجمة. محمد حمدي زقزوق وآخرون،القاهرة: 1973م.

29. البشلاوي، عبد الحليم، مقدمة مسرحية الآلة البشرية، ترجمة. أنور المشري، القاهرة: مكتبة مصر، 1963 م.

30. بوكانان، آر. إيه، الآلة قوة وسلطة، ترجمة. شوقي جلال، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، 2000 م.

31. بولتون، مارجوري، تشريح المسرحية، ترجمة. دريني خشبة، القاهرة : مكتبة ألا نجلو المصرية،1962م.

32. التكريتي، جميل نصيف، المذاهب الأدبية، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 1990م.

33. تورين، آلان، نقد الحداثة – الحداثة المظفرة، ج 1، ترجمة. صياح الجهيم، دمشق : وزارة الثقافة، 1998 م.

34. تيغيم، فيليب فان، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة. فريد انطونيوس، بيروت – باريس : منشورات عويدات، ط 2، 1980 م.

35. ثروت، يوسف عبد المسيح، دراسات في المسرح المعاصر، بغداد : منشورات مكتبة النهضة، ط 2، 1985 م.

36. ثروت، يوسف عبد المسيح، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، بغداد : منشورات مكتبة النهضة، ط2، 1985 م.

37. جاكسوين، باسير، الدراما في القرن العشرين، ترجمة. محمد فتحي، القاهرة:دار الكاتب للطباعة والنشر، ب ت.

38. جارتن، هـ. ف، الدراما الالمانية الحديثة، ترجمة. وجيه سمعان، القاهرة : مركز كتب الشرق الأوسط، 1966 م.

39. الجابري، علي حسين، الإنسان العربي بين إغترابين أم بين قرنين ؟ في : الفلسفة والإنسان العربي في القرن الحادي والعشرين، أعمال المؤتمر الفلسفي العربي الثاني لبيت الحكمة، بغداد: بيت الحكمة، ط 1، 2002 م.

40. الجابري، محمد عابد، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2000م.

41. جارودي، روجيه، البنيوية- فلسفة موت الإنسان، ترجمة. جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، ط3، 1985م.

42. جارودي، روجيه، نظرات حول الإنسان، ترجمة. يحيى هويدي،القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة، 1983م.

43. جمعة، محمد حجازي، محمود، أوجين يونسكو، مقدمة نصوص مسرحية ليونسكو، القاهرة : دار الفكر، 1964 م.

44. الجوخدار، محمد سعيد، مبادئ التمثيل والإخراج، دمشق: دار الفكر، ب ت.

45. حاتم، عماد، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، ليبيا : الدار العربية للكتاب، ط1984،2م.

46. حرب، سعاد، الأنا والآخر والجماعة - دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه، بيروت : دار المنتخب العربي، 1994 م.

47. حمودي، تسعديت آيت، أثـر الرمزيـة الغربيـة في مسـرح توفيـق الحكـيم، بـيروت : دار الحداثة للطباعة والنشر، ط1986،1 م.

48. خشبة، دريني، اشهر المذاهب المسرحية، القاهرة: وزارة الثقافة الارشاد القومي، 1961م.

49. الخطيب، عبد الله، الإنسان في الفلسفة، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2002م.

50. صليحة، نهاد، المسرح بين الفن والفكر، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 1985م.

51. دوارة، عمرو، المهرجانات المسرحية بين الواقع والطموحات، عمان: أمانة عمـان، ط 1، 2008م.

52. رسل، برتراند، هل للإنسان مستقبل؟ ترجمة. علي حيدر سليمان، بغداد: شركة التـايمس للطبع والنشر المساهمة، 1985م.

53. رشيد، عدنان، مسرح بريخت، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1988م.

54. رشدي، رشاد، نظرية الدراما مـن ارسـطو إلى الآن، القـاهرة : مكتبـة الانجلـو المصـرية، 1968 م.

55. زكريا، فؤاد، أراء نقدية في مشكلات الفكـر والثقافـة، القـاهرة : الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب، 1975 م.

56. سخسوخ، أحمد، اتجاهات في المسرح الأوروبي المعاصر، القـاهرة: الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب، 2005م.

57. السعافين، إبراهيم، الصراع العربي الصهيوني في المسرح في : الأدباء العـرب في مواجهـة التحديات، بحث مقدم إلى المؤتمر الثامن عشر للاتحـاد العـام للأدبـاء والكتـاب العـرب، عمان : منشورات الإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، 1992م.

58. سعد، حسن، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصـرة، القـاهرة : الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب، 1986 م.

59. سعد، صالح، الأنا – الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي، الكويت: المجلس الـوطني للثقافـة والفنون والآداب، أكتوبر 2001م.

60. سرحان، سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي، بغداد: وزارة الثقافة والشباب والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ب ت.

61. السمرة، محمود، أدباء وفنانون متمردون، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1993م.

62. السوداني، موسى، دراسات في المسرحية الحديثة، بغداد : وزارة الاعلام، 1975 م.

63. شاخت، الإغتراب، ترجمة. كامل يوسف حسين، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980 م.

64. شقير، محمود: مقدمة مجموعة الموت الفلسطيني، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ط1، 1986م.

65. شورون، جاك، الموت في الفكر الغربي، ترجمة. كامل يوسف حسين، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب 1984 م.

66. الشيخ، محمد، المثقف والسلطة - دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر، بيروت: دار الطليعة، ط1991،1م.

67. عباس، فيصل، الفلسفة والإنسان - جدلية العلاقة بين الانسان والحضارة، بيروت : دار الفكر العربي، ط1، 1996 م.

68. عبد الهادي، فيحاء، وعد الغد - دراسة في أدب غسان كنفاني، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع ط 1، 1987م.

69. العذاري، طارق، المسرح التعبيري، اربد : دار الكندي للنشر والتوزيع، ب ت.

70. العشري، احمد، المسرحية السياسية في الوطن العربي، القاهرة: دار المعارف، 1983م.

71. العشماوي، محمد زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، بيروت: دار النهضة العربية، ب.ت.

72. عوض، يوسف نور، نقد العقل المتخلف، بيروت : دار القلم، ط1، 1985م.

73. غيث، عاطف، الموقف النظري في علم الاجتماع، الاسكندرية: دار الكتب الجامعية، 1972م.

74. درويش، محمد، مقدمة رواية مذكرات من نجا، بغداد: دائرة الإعلام - سلسلة المأمون، 1990م.

75. لطفي، المسرح الموقف الفرنسي المعاصر، القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر، 1964 م.

76. فرايري، باولو، تعليم المقهورين، ترجمة. يوسف نورعوض، بيروت : دار القلم، ط1980،1م.

77. فرنر، شارل، الفلسفة اليونانية، ترجمة. تيسير شيخ الأرض، بيروت : دار الانوار، ط1، 1968 م.

78. القاسم،أفنان، غسان كنفاني - البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني من البطل المنفي إلى البطل الثوري، بغداد : وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، 1978م.

79. كامو، ألبير، الإنسان المتمرد، ترجمة. نهاد رضا، بيروت : منشورات عويدات، ط2، 1980م.

80. كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، القاهرة : دار المعارف، ط 6، 1979 م.

81. كرانستون، موريس، سارتر بين الفلسفة والأدب، ترجمة. مجاهد عبد المنعم مجاهد، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، ب ت.

82. كو، ريتشارد. ن، يونسكو، ترجمة. مجاهد عبد المنعم مجاهد، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1981 م.

83. لالو، شارل، الفن والحياة الاجتماعية، ترجمة. د. عادل العوا، بيروت: دار الأنوار، ط 1، 1966م.

84. ليور، ميشال، فن الدراما، ترجمة. أحمد بهجت فضة، بيروت: منشورات عويدات، 1965م.

85. مالكين، جينيت آر، العنف اللغوي في الدراما المعاصرة، ترجمة. محمد السيد، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2000 م.

86. ماركوز، هربرت، الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة. جورج طرابيشي، بيروت : دار الآداب،ط 3، 1988 م.

87. ماكوري، جون، الوجودية، ترجمة. إمام عبد الفتاح امام، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، 1982 م.

88. ماركس، كارل، بؤس الفلسفة، ترجمة. أندريه يا زجي، دمشق : دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، 1958 م.

89. مجموعة من الكتاب، جدل الراهن والتاريخ، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، 2003م.

90. مجموعة من الكتاب، شاهد على التاريخ، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، 2005م.

91. مجموعة من المفكرين، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة – حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر، ترجمة. محمد الشيخ وياسر الطائري، بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1996،1 م.

92. مصطفى، محمد توفيق، مقدمة الأعمال المختارة – سترندبرج،ج1، الكويت: وزارة الارشاد والإنباء، 1970 م.

93. مكاوي، عبد الغفار، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971 م.

94. مكاوي، عبد الغفار، البلد البعيد، القاهرة : دار الكاتب العربي، 1968 م.

95. موردخ، ايريس، سارتر..المفكر العقلي الرومانسي، ترجمة. شاكر النابلسي، القاهرة: دار الفكر، ب ت.

96. ميليت فرد. ب، وز ميله، فن المسرحية، ترجمة. صدقي حطاب، بيروت: دار الثقافة، 1966م.

97. نود، جاك جويشار. بيكلمان، جين، دراسات في المسرح الفرنسي المعاصر، ترجمة. شاكر النابلسي، القاهرة : دار الفكر، 1960 م.

98. نيكول، الارديس، المسرحية العالمية، ج 5، ترجمة. نور شريف، القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966 م.

99. نيتشة، فردريك، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة. فيلكس فارس، بغداد: مكتبة النهضة، 1986م.

100. هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، ترجمة. نهاد صليحة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994م.

101. هنجلف، أر نولد. ب، موسوعة المصطلح النقدي- اللامعقول، ترجمة. عبد الواحد لؤلؤة، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، 1982 م.

102. هنيك، فالتر، الدراما الحديثة في المانيا، ترجمة وتقديم. عبد عبود، دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1983 م.

103. هويدي، يحيى، مقدمة في الفلسفة العامة، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1965م.

104. هيبوليت، جان، دراسات في ماركس وهيجل، ترجمة. جورج صدقني، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1971م.

105. هيلر، روبرت ل، الأسطورة والرمز- رمزية الإيماءة في مسرحيات بريخت، ترجمة. جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1980.

106. ولورث، جورج، مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة. عبد المنعم إسماعيل، بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم، 1979 م.

107. يسبرز،كارل، القنبلة الذرية ومصير الانسان، تقديم. كمال الحاج، بيروت : منشورات عويدات، ط1، 1959 م.

108. يسبرز، كارل، نهج الفلسفة، ترجمة وتقديم.عادل العوا، دمشق : دار الفكر، 1975م.

ثانياً: المعاجم والموسوعات:

109. ابن عربي، محمد بن علي الحاتمي، رسالة في بيان اصلاحات الصوفية في الفتوحات المكية، منشورة في ذيل التعريفات للجرجاني، القاهرة، 1938م.

110. ادريس، سهيل، قاموس المنهل/ فرنسي- عربي، بيروت: دار الآداب، ط16، 1995م.

111. الرازي، محمد بن أبى بكر، مختار الصحاح، بيروت : دار الكتاب العربي،1981 م.

112. الفراهيدي، الخليل بـن احمـد، كتـاب العـين،ج4، تحقيـق. مهـدي المخزومـي وابـراهيم السامرائي، بغداد : 1982 م.

113. يودين، ي، وروزنتال، م، الموسوعة الفلسفية، ترجمة. سمير كرم، بـيروت، دار الطليعـة، ط2، 1980م.

ثالثا: الرسائل والأطاريح الجامعية:

114. الأعرجي، سلام مهدي، كيفية فهم منهج بريخت من قبـل المؤلـف والمخـرج في المسـرح العراقي، (رسالة ماجستير) بغداد: كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد: 1989م.

115. حامد، يـونس عنـاد، القضـية الفلسـطينية في المسـرح العراقـي، (رسـالة ماجسـتير غـير منشورة) بغداد: كلية الفنون الجميلة، 1987م.

116. المهـدي، شـفيق عبـود مهـدي،الزمن في العـرض المسـرحي، (أطروحـة دكتـوراه غـير منشورة)، بغداد : جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1996 م.

رابعاً: الدوريات والرسائل الشخصية:

117. آسلن، مارتن، غونتر غراس، تعدد الإبـداع، ترجمـة. ك. س. ر، بغـداد: دائـرة الشـؤون الثقافية العامة، مجلة الموقف الثقافي، العدد 25، كانون الثاني – شباط 2000م.

118. اسكندر، فايز، موريس ميترلنك والمذهب الرمـزي في المسـرح، القـاهرة : وزارة الثقافـة مجلة المسرح، العدد 29،مايو 1966 م.

119. بنورة، جمال، رسالة شخصية مرسلة من بيت ساحور – فلسطين المحتلة للمؤلف بتـاريخ 11/ 2/ 1997 م.

120. جاسم، حياة،مسرح العبث واللامعقـول بـين النقـدين الغربـي والعربـي، بغـداد : كليـة الفنون الجميلة، مجلة الأكاديمي، العدد 4، 1981 م.

121. الجزائري، سليم، مقدمة مسرحية الدخيل لموريس ميترلنك، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الأقلام، العدد 8، آب 1990 م.

122. خليف، فتح الله، الاغتراب في الإسلام، الكويت : وزارة الإعلام، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، 1979 م.

123. سخسوخ، احمد، جورج بوشنر - خمسون عاماً على رحيله، القاهرة : الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية، مجلة فنون، العدد 32، السنة الثانية، ابريل 1987م.

124. شاهين، عمر، الأسس النفسية لمسرح اللامعقول، القاهرة: مطابع شركة الاعلانات الشرقية، مجلة المجلة، العدد 78،1963م.

125. صديق، وليد، عرض كتاب الحركة المسرحية في المناطق المحتلة، تأليف.محمد أنيس، بغداد : وزارة الثقافة، مجلة الأقلام، العدد 9، 1980م.

126. عبد الوهاب،فاروق،المذهب التعبيري في المسرح،القاهرة : مسرح الحكيم، مجلة المسرح، العدد 8، 1964 م.

127. العشري، جلال، حفلة نضال لا حفلة سمر، بيروت : الملحق الأدبي لصحيفة الأخبار، 30 مايو 1971م.

128. عطية، حسن، إرهاصات تجريبية في أعمال سعد الله ونّوس الأولى - صراع الذات التاريخية والثقافية، القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، مجلة المسرح، العددان 165 - 166، أغسطس - سبتمبر 2002م.

129. فاضل، اكرم، لمحات من المسرح الفرنسي المعاصر، بغداد : مجلة السينما والمسرح، العدد 4، السنة الأولى، أيلول 1971 م.

130. مزيان، عبد الرحمن،التناتولوجيا -جثة علم الموت تتكلم الازهار، بيروت : الشركة اللبنانية الدولية للتوزيع، مجلة كتابات معاصرة، المجلد التاسع، العدد 23، آذار - نيسان 1998م.

131. منهايم، كارل، العزلة الاجتماعية، ترجمة. إحسان محمد الحسن،بغداد : وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة،مجلة الثقافة الاجنبية ، العدد3، 1993م.

132. بريخت، برتولد، تخطيط لنظرته الجمالية، ترجمة. مجاهد عبد المنعم مجاهد، القاهرة: مجلة المسرح والسينما، ع 35، 1968م.

133. بدوي، محمد، تجليات التغريب في المسرح العربي - قراءة في سعد الله ونّوس، القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث، ابريل - مايو - يونيو 1982م.

134. خليف، فتح الله، الاغتراب في الإسلام، الكويت : وزارة الإعلام، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر العدد الأول، 1979م.

135. درّاج، فيصل، نقد الأيديولوجيا الأخلاقية في مسرح بريخت، دمشق: إتحاد الكتاب العرب، مجلة الموقف الأدبي، السنة الرابعة، العدد العاشر، شباط 1975م.

136. زقوت، صالح، أيام لا تنسى - رواية تقول الحقيقة للأماني، مجلة الكاتب , العدد 113, أيلول 1989 م.

137. فرج، مجدي، نحو سسيولوجيا للمسرح العربي- مقابلة شخصية مع الفنان سعد أردش، عمان: وزارة الثقافة، مجلة فنون، العدد 25، كانون الأول 1996م.

138. الكردي، محمد، فن الرواية عند ميلان كونديرا، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،مجلة فصول، العدد66، ربيع2005م، ص111.

139. ونوس، سعدالله، استلهام التاريخ في المسرح لا يشكل مدرسة بحد ذاته، حوار أجراه عادل عبد الجبار، بغداد: جريدة الثورة، 6|12|1978م.

140. ونّوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، دمشق: وزارة الثقافة، مجلة الطليعة السورية، العدد 104، 1970 م.

141. ونّوس، سعد الله، سعد الله ونّوس يتحدث للأسبوع العربي، بيروت : الأسبوع العربي، العدد 39، حزيران 1971م.

142. اليوسف، سمير، مارتن هيدجر والعلاقة ما بين الفلسفة والسياسة، عمان : مؤسسة عمان للصحافة والإنباء والنشر والإعلان، مجلة نزوى، العدد21،يناير 2000 م.

خامساً: النصوص المسرحية:

143. بنورة، جمال، سراج لم ينطفئ – مسرحية مستوطن , القدس : منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين , ط1، 1993م.

144. بيكت، صموئيل، مسرح العبث – مسرحية في انتظارجودو، ترجمة. فايز أسكندر،،دراسة وتقديم. نعيم عطية وآخرون، القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر، 1970م.

145. تريدويل، صوفي، الآلية، ترجمة وتقديم. يوسف الشاروني، الكويت : وزارة الإعلام، 1988م.

146. حبيبي، إميل، أم الروبابيكيا – هند الباقية في وادي النسناس، عمان: دار الشروق، 2006م.

147. سالم، علي، أغنية على الممر (مسرحية)، القاهرة: مجلة المسرح، العدد46، 1967م.

148. سارتر، جان بول، الأبواب المقفلة، ترجمة.هاشم الحسيني، بيروت : دار مكتبة الحياة، ب.ت.

149. سارتر، جان بول، الذباب، ترجمة. حسين مكي، بيروت : دار مكتبة الحياة، ب ت.

150. سارتر، جان بول، الشيطان والإله الطيب، ترجمة. غياث حجار، بيروت: دار الاتحاد، ط2، ب ت.

151. سترندبرج، اوغست، لعبة حلم، ترجمة.ابراهيم وطفي، دمشق : وزارة الثقافة،1972م.

152. شاكر، فلاح، في أعالي الحب، مسرحية مطبوعة على الآلة الكاتبة، 1995م.

153. غراس، غونتر، سفينة البحيرة المالحة (مسرحية)، ترجمة. كاظم الشديدي، بغداد دائرة الشؤون الثقافية العامة، مجلة الموقف الثقافي، العدد 25، كانون الثاني – شباط 2000م.

154. غراس، غونتر، الطباخون الأشرار "مسرحية"، ترجمة. محسن الدمرداش، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أكتوبر 2001م.

155. غنام، غنام، حكايات القاضي ريحان، (مسرحية)، عمان: دار اللوتس للنشر والتوزيع، 1991م.

156. القاسمي، سلطان بن محمد، الأعمال المسرحية الكاملة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، 2008م.

157. كنفاني، غسان، المسرحيات،المجلد 3، بيروت: مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، دار الطليعة للطباعة والنشر 1978م.

158. كونديرا، ميلان، أصحاب المفاتيح (مسرحية)، ترجمة.سليم الجزائري، دمشق: دار الجندي للنشر والتوزيع، ط1999،1م.

159. ليسنغ، دوريس، مسرحية التيه أو كل في بيدائه، القاهرة: وزارة الثقافة، الدار القومية للطباعة والنشر، 1966م.

160. مارسل، جبرييل، من الأعمال المختارة (1) - رجل الله والقلوب النهمة، ترجمة وتقديم. فؤاد كامل، الكويت : وزارة الأعلام،1971م.

161. مارسل، جبرييل، من الاعمال المختارة (2) - روما لم تعد في روما والمحراب المضيء، ترجمة وتقديم.فؤاد كامل، الكويت: وزارة الإعلام، 1972م.

162. مارسل، جبرييل، من الأعمال المختارة (3) - طريق القمة والعالم المكسور، ترجمة وتقديم. فؤاد كامل، الكويت: وزارة الإعلام،1973م.

163. ميترلنك، موريس، بلياس وميليزاند، ترجمة. محمد غنيمي هلال، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للكتاب، 1964م.

164. ميترلنك، موريس، العميان، ترجمة. عبود كاسوحة، تقديم. نادية كامل، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998م.

165. ونّوس، سعد الله، الاغتصاب، بيروت : دار الآداب، 1990م.

166. ونّوس، سعد الله، حفلة سمر من أجل خمسة حزيران، بيروت: دار الأدب اللبنانية، 1977م.

167. ونّوس، سعد الله، مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى، بيروت: دار الآداب، ط 2، حزيران 1981م.

168. ونّوس، سعد الله، مادوز تحدق في الحياة، بيروت: مجلة الآداب، العدد 6، حزيران 1963م.

169. يونسكو، يوجين، خمس مسرحيات طليعية، ترجمة وتقديم. شفيق مقار، القاهرة: وزارة الثقافة، الدار القومية للطباعة والنشر، 1966 م.

سادسا: الدراسات والمقالات المنشورة على الإنترنت:

170. Look. Barbara Santos, "Who is the joker?" Under Pressure, August 2001

171. سعيد، مجدي، أوجستو بوال.. الفن يلتحم بالناس في مسرح المقهورين،

http:// alfawanis.com/masrah/?p=378

172. Schut Zman & J. Cohen - Cruz, Playing Boal New York, outledge1995,P.&87-90.

173. مخالدي، أنيسة، تحلم بتغيير مجتمعك.. شارك في مسرح المقهورين، http://aawsat. Com/deatails. Asp? Section= 19&article=467233& issueno = 10733.


الذخيرة العربية

فهرس

السيرة الذاتية

د. يحيى سليم البشتاوي



مخرج وناقد مسرحي أردني.

حاصل على شهادة دكتوراه / فلسفة في الفنون المسرحية، اختصاص الإخراج المسرحي، من كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

يعمل في وزارة الثقافة، حيث تسلم عدداً من المهام الإدارية.

من مؤلفاته:

1. بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر.
2. المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي.
3. أزمة الإنسان في الأدب المعاصر.
4. الوظيفة وموتها في العرض المسرحي.
5. فلسطين في المسرح العربي.
6. الرؤية الأولى : دراسات في الأدب المسرحي.
7. وقفات في الفلسفة والفن.
8. توظيف التراث في المسرح العربي.
9. مدارات الرؤية: دراسات في الفن المسرحي.

أخرج للمسرح عددا من العروض المسرحية منها:

1. مسرحيه (المستأجر الجديد) لـ (يونسكو).
2. مسرحية (الأستاذ) لـ (يونسكو).
3. مسرحية (المتهم) لـ (جمال بنورة).
4. مسرحية (جثة على الرصيف) لـ (سعد الله ونوس)
5. مسرحية (هند الباقية في وادي النسناس) لـ (إميل حبيبي).
6. مسرحية (عائد إلى حيفا) إعداد وإخراج عن رواية بالإسم نفسه للأديب (غسان كنفاني).

أعد للمسرح عددا من النصوص منها:

1. عائد إلى حيفا عن رواية بالإسم نفسه للأديب (غسان كنفاني)، إعداد مشترك مع غنام غنام.
2. يوميات نكرة عن رواية بالإسم نفسه للأديب (مؤنس الرزاز).
3. أعراس آمنة عن رواية بالاسم نفسه للأديب والشاعر(ابراهيم نصرالله).

وشارك في عدد من المهرجانات المحلية والعربية منها : مهرجان المسرح العراقي - بغداد، مهرجان منتدى المسرح - بغداد، مهرجان المسرح الجامعي - بغداد، مهرجان الوفاء المسرحي - البصرة، مهرجان مسرح الطفل العربي - عمان، مهرجان المسرح الأردني (عدة دورات) - عمان، مهرجان عشيات طقوس المسرحية الأول والثاني، ومهرجان أيام الشارقة المسرحية التاسع عشر، ومهرجان الجزائر الدولي للمسرح.

- عضو في نقابة الفنانين الأردنيين.
- عضو في الهيئة العربية للمسرح.